



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A PINTURA PORTUGUESA QUINHENTISTA DE
VASCO FERNANDES:
ESTUDO TÉCNICO E CONSERVATIVO DO SUPORTE

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em *Conservação de Pintura*

por

Joana Isabel Monteiro da Silva Salgueiro

Vol.I

ESCOLA DAS ARTES
(Outubro de 2012)



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A PINTURA PORTUGUESA QUINHENTISTA DE
VASCO FERNANDES:
ESTUDO TÉCNICO E CONSERVATIVO DO SUPORTE

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em *Conservação de Pintura*

Por *Joana Isabel Monteiro da Silva Salgueiro*

Sob orientação de Prof. Doutora Ana Calvo Manuel
Prof. Doutora Dalila Rodrigues

ESCOLA DAS ARTES
(Outubro de 2012)

SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA.....	8
RESUMO.....	9
ABREVIATURAS, SIGLAS E SINAIS.....	13
AGRADECIMENTOS.....	14
INTRODUÇÃO.....	19

CAPÍTULO I

O SÉCULO XVI PORTUGUÊS: ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E TÉCNICO ARTÍSTICO DO SUPORTE ESTRUTURAL

1.1 – Percurso e influências na oficina de Vasco Fernandes: A relação entre contexto português e os centros artísticos de produção europeus de Espanha, Itália e Flandres.....	25
1.1.0 – Os principais centros europeus de produção dos suportes de madeira de pintura: metodologias e materiais, aspectos generalistas.....	32
1.1.0.1 – Técnicas de ensablagem e práticas de atelier: a construção estrutural do suporte da pintura como parte integrante da máquina retabular.....	64
1.1.1 – As guildas flamengas, os grémios italianos, as “corporaciones menestrales” espanholas e as corporações dos ofícios portuguesas: conceitos e organização.....	85
1.1.0.2 – Os Regimentos dos ofícios mecânicos: Entalhadores, Carpinteiros, Marceneiros, Ensabladores, e Pintores.....	97
1.2 – Reflexões sobre a técnica de execução dos suportes lenhosos na Oficina/Escola de Viseu comparativamente a outros exemplos portugueses.....	117

1.2.1 – Tabela comparativa.....	122
1.2.2 – Interpretação dos resultados.....	130

CAPÍTULO II

ESTUDO TÉCNICO DO SUPORTE

2.1. – Obras e critérios.....	141
2.2 – O Retábulo-mor da Sé de Lamego	142
2.2.1 – ESTUDO TÉCNICO – ANALÍTICO DO SUPORTE.....	144
2.2.1.1 – Os painéis da <i>Criação dos Animais, Anunciação, Visitação, Circuncisão, Apresentação do Menino no Templo</i> : O sistema de ensambagem original.....	144
2.2.2 – ESTUDO HISTÓRICO DO SEU PERCURSO.....	151
2.2.2.1 – Fortuna Crítica - Novos documentos.....	151
2.2.2.2 – Apontamentos do seu percurso – Exposições documentadas.....	154
2.3 – O Tríptico da Lamentação com Santos Franciscanos	169
2.3.1 – ESTUDO TÉCNICO – ANALÍTICO DO SUPORTE.....	173
2.3.1.1 – Os painéis de <i>S. Francisco; Lamentação e Stº António</i> : O sistema de ensambagem original.....	173
2.3.2 – ESTUDO HISTÓRICO DO SEU PERCURSO.....	178
2.3.2.1 – Fortuna Crítica - Novos documentos.....	178
2.3.2.2 – Apontamentos do seu percurso – Exposições documentadas.....	182
2.4 – O S. Pedro e S. Sebastião	187
2.4.1 – ESTUDO TÉCNICO – ANALÍTICO DO SUPORTE.....	192
2.4.1.1 – Os painéis de <i>S. Pedro, S. Sebastião</i> : O sistema de ensambagem original.....	192
2.4.2 – ESTUDO HISTÓRICO DO SEU PERCURSO.....	205
2.4.2.1 – Fortuna Crítica - Novos documentos.....	205

2.4.2.2 – Apontamentos do seu percurso – Exposições documentadas.....	232
2.5 – O Pentecostes	241
2.5.1 – ESTUDO TÉCNICO – ANALÍTICO DO SUPORTE.....	241
2.5.1.1 – O painel do <i>Pentecostes</i> : O sistema de ensablagem original.....	244
2.5.2 – ESTUDO HISTÓRICO DO SEU PERCURSO.....	252
2.5.2.1 – Fortuna Crítica - Novos documentos.....	252
2.5.2.2 – Apontamentos do seu percurso – Exposições documentadas.....	263
2.5.2.3 – Dados para o Estudo Ambiental na Sacristia e Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra - Reflexão.....	268
2.5.2.3.1 – Resultados das medições ambientais.....	269

CAPÍTULO III

DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO E INTERVENÇÕES POSTERIORES

3.1 – ESTADO DE CONSERVAÇÃO E ALTERAÇÕES.....	289
3.1.1 – <i>Retábulo-mor da Sé de Lamego</i> , documentação das intervenções anteriores.....	289
3.1.1.1 – Documentação 1922 a 23 – Luciano Freire.....	295
3.1.1.2 – Documentação 1940 a 1957 – Oficina de Lisboa (M.J.V.) Fernando Mardel.....	299
3.1.1.3 – Documentação 1983 – I.J.F.....	301
3.1.1.4 – Documentação 1991 – I.J.F.....	302
3.1.1.5 – Documentação 2002 – <i>ArteRestauro</i>	304
3.1.2– Diagnóstico do estado de conservação, determinação de patologias, causas e efeitos	305
3.1.2.1– Consequências na camada pictórica advindas do suporte.....	311

3.2.1 – <i>Tríptico da Lamentação com Santos Franciscanos</i> , documentação das intervenções anteriores.....	312
3.2.1.1 – Documentação 1857 - António José Pereira.....	314
3.2.1.2 – Documentação 1945 – Oficina de Lisboa (M.J.V.).....	314
3.2.1.3 – Documentação 1970 – I.J.F.....	315
3.2.1.4 – Documentação 2002 – <i>ArteRestauro</i>	316
3.2.2– Diagnóstico do estado de conservação, determinação de patologias, causas e efeitos	317
3.2.2.1– Consequências na camada pictórica advindas do suporte.....	320
3.3.1 – <i>S. Pedro e S. Sebastião</i> , documentação das intervenções anteriores.....	321
3.3.1.1 – Documentação 1607 – António Castanho.....	325
3.3.1.2 – Documentação 1882 – António José Pereira.....	326
3.3.1.3 – Documentação 1943/50 - Oficina de Lisboa (M.J.V.) Fernando Mardel.....	331
3.3.1.4 – Documentação 1955 - Oficina de Lisboa (M.J.V.) Fernando Mardel.....	332
3.3.1.5 – Documentação 1971/73 – I.J.F.....	333
3.3.1.6 – Documentação 2001 – <i>ArteRestauro</i>	335
3.3.2– Diagnóstico do estado de conservação, determinação de patologias, causas e efeitos	336
3.3.2.1– Consequências na camada pictórica advindas do suporte.....	341
3.4.1 – <i>Pentecostes</i> , documentação das intervenções anteriores.....	342
3.4.1.1 – Documentação 1922 - Luciano Freire.....	344
3.4.1.2 – Documentação 1939 e 1935- Oficina de Lisboa (M.J.V.) Fernando Mardel.....	347
3.4.1.3 – Documentação 1991 – I.J.F.....	348
3.4.1.4 – Documentação 2002 – <i>ArteRestauro</i>	351
3.4.2– Diagnóstico do estado de conservação, determinação de patologias, causas e efeitos	354
3.4.2.1– Consequências na camada pictórica advindas do suporte.....	359

CAPÍTULO IV

RADIOGRAFIAS E MAPEAMENTO COM MODELAÇÃO 3D DOS SUPORTES

4.1 – Interpretação de dados e a necessidade dos registos fotográficos e exames analíticos.....	362
4.1.1 – A aplicação da radiografia no estudo e documentação do espólio artístico português.....	363
4.2 – Importância das provas radiográficas.....	370
4.3 – A execução dos exames radiográficos: experiências.....	373
4.3.1 – O projecto CITAR/UCP de 2008 em Coimbra: <i>Pentecostes</i>	373
4.3.2 – O projecto CITAR/UCP - MTPNP de 2009 em Lamego: <i>Político da Sé de Lamego</i>	375
4.3.3 – Mecenato, 2009 em Viseu: <i>S. Pedro</i>	377
4.3.4 – Parceria, 2012 em Viseu: <i>Trípico COOK</i>	379
4.4 – Análise das placas radiográficas das obras de Vasco Fernandes: paralelismo com a documentação gráfica e fotográfica.....	382
4.4.1 – Modelos tridimensionais à escala.....	401
CONCLUSÃO.....	403
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	411
(Vol.II)	
APÊNDICES.....	458
I – Imagens.....	459
II – Esquemas.....	556

ANEXOS	594
I – Imagens contexto geral.....	595
II – Documentos.....	630
III – Tabelas.....	687
IV – Documentação Fotográfica das intervenções anteriores; percurso expositivo e investigação.....	692
V – Radiografias.....	754

NOTA PRÉVIA:

A presente dissertação é constituída por dois volumes. O volume I corresponde aos vários capítulos de texto argumentativo e bibliografia; o volume II aos apêndices e anexos compostos por fotografias, imagens radiográficas, gráficos e anotações documentais.

Para uma maior objectividade optamos por remeter sempre que necessário do texto para a respectiva ilustração uma vez que a redacção tem capítulos técnicos e cujo apoio descritivo incide nos gráficos métricos ou fotografias. Deste modo o segundo volume foi organizado de acordo com as temáticas do primeiro volume.

Recorremos ainda pontualmente e quando inevitável ao uso da impressão em formato A3 uma vez que tivemos de assegurar um nível de leitura aceitável dos esquemas métricos e imagens radiográficas, visto que, por si só, já são francamente prejudicadas pela impressão em pequena escala (remetemos a sua consulta na Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto dos Museus e da Conservação e na Universidade Católica Portuguesa)

Apesar das potencialidades da vastíssima documentação obtida no âmbito do nosso processo investigativo nos Museus do IMC e que culminou na presente dissertação, fomos autorizados a utilizar apenas este núcleo restrito de fotografias nossas (de arquivo pessoal) uma vez que a sua apresentação se cinge ao presente âmbito; sendo este o motivo pelo qual a pintura do *Pentecostes* tutelada pela Diocese de Coimbra seja a obra mais ilustrada, pois o levantamento fotográfico desta decorreu com total disponibilidade para o uso dos resultados. Ressalvamos que a alteração cromática em algumas fotografias é provocada pela nossa execução não profissional, mas optamos por inclui-las uma vez que cumprem o propósito de documentar um pormenor de relevância. A restante documentação foi-nos cedida ou adquirimos os seus créditos para esta finalidade.

RESUMO

No âmbito da investigação científica na área artística e da conservação de pintura, elaboramos um estudo aprofundado das técnicas e materiais de execução primitivas do suporte lenhoso nas obras do pintor quinhentista português Vasco Fernandes, o afamado “*Grão Vasco*”.

Na presente dissertação intitulada: “*A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo técnico e conservativo do suporte*” desvendamos, igualmente, as diferentes intervenções de conservação e restauro, suas causas e consequências patológicas, reflectidas na actualidade. Paralelamente a este mapeamento rigoroso, realizamos um levantamento do percurso histórico e expositivo, individual e colectivo das pinturas que apesar da sua longevidade cronológica de cerca de 500 anos, revelam dados, que directa e indirectamente, favorecem o deslindar de possíveis indagações quanto ao historial de preservação das referidas obras.

Determinamos um núcleo de onze pinturas, dado o elevado número de obras que na historiografia lhe são atribuídas, desde ao próprio mestre Vasco Fernandes à sua oficina e escola. Optamos por seguir o critério definido anteriormente por Dalila Rodrigues e abordar concretamente e apenas as obras¹ que quer por contrato, assinatura ou documentação irrefutável, são indubitavelmente atribuídas a Vasco Fernandes. Constituindo assim um grupo seguramente representativo da sua mestria, as cinco restantes pinturas do *retábulo-mor da Sé de Lamego* (1506-1511) presentes no Museu de Lamego; os dois retábulos laterais da Sé de Viseu *S. Pedro* e *S. Sebastião* (1530-1535) do Museu Grão Vasco; o Tríptico *da Lamentação sobre Cristo Morto, S. Francisco e Santo António* (1510-1530) do Museu Nacional de Arte Antiga e o Retábulo *Pentecostes* (1535) do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Para alcançar os objectivos propostos e para complementar estudos antecedentes, realizamos (nos casos em que foi possível) exames de Raios-X às pinturas, meios

¹ Este critério aplica-se com a excepção da pintura que representa o *São Sebastião*, visto que apenas a incluímos no estudo pela pertinência comparativa ao *S. Pedro* e pela acessibilidade ao seu suporte proporcionada pelo método expositivo de reverso “visitável”.

imprescindíveis à visualização e análise das práticas de ensablagem dos painéis cujos resultados e conclusões se revelaram surpreendentes e determinantes à compreensão das práticas usadas, resultando no desenvolvimento de desenhos 2D e 3D em AutoCAD® e 3dsMax® das estruturas.

Recorremos ainda à identificação laboratorial das madeiras, sendo que contamos em paralelo com uma forte componente auxiliar de pesquisa em relatórios, arquivos, correspondência, bibliografia, entre outros acervos que consistem uma base documental imprescindível e ausente nos estudos históricos e pictóricos até à actualidade. Cruzamos ainda os dados analisados nos regimentos das corporações dos ofícios mecânicos dos trabalhos das madeiras: carpinteiros, marceneiros, entalhadores e por comparação pintores; de modo a determinar, através das metodologias de examinação dos aprendizes dos ofícios, e restantes normativas, as técnicas e materiais de execução exigidas, no contexto histórico do período Renascentista português.

A presente realidade celebra o novo rumo da historiografia pela crescente incorporação de conservadores - restauradores nas equipas multidisciplinares de investigação. Neste contexto, seguem-se os avanços possíveis, que esperamos constituírem um contributo sólido para o reconhecimento das técnicas desta época tão valiosa visto que a historiografia testemunha que fora um pintor influente, sendo a presente investigação um contributo representativo para o conhecimento do *modus facendi* do século XVI. Além do considerável avanço na identificação do *corpus* da obra deste mestre e consequentemente na determinação das metodologias utilizadas na história da Conservação e Restauro, importantes para o discurso ético e deontológico da profissão.

Palavras-chave: Estudo técnico e material, suporte, pintura sobre madeira, século XVI, Vasco Fernandes, conservação e restauro, regimentos dos ofícios mecânicos.

ABSTRACT

In the scope of scientific research in the fields of art and painting conservation, we prepared a detailed study of the primitive wood support, preparation techniques and materials, in the works of the sixteenth century Portuguese painter Vasco Fernandes, the renowned "Grão Vasco."

In this dissertation, entitled: "The sixteenth century Portuguese painting of Vasco Fernandes: Conservative and technical study of the support", we unveil also the different conservation and restoration interventions, its causes and the present-day pathological consequences. At the same time, to this rigorous mapping, we conducted a survey on the art works history and individual and collective exhibitions. Despite its longevity, of about 500 years, the gathered data directly and indirectly favors the unraveling of possible questions about the preservation history of such paintings.

Given the large number of works that are historically attributed to the master Vasco Fernandes himself or to his workshop, we decided on a group of eleven paintings. We chose to follow the criteria previously set by Dalila Rodrigues and address specifically and only the works² that whether by contract, signature or irrefutable documentation, are undoubtedly attributed to Vasco Fernandes; thus constituting a group certainly representative of his mastery. The remaining five paintings of the altarpiece of Lamego's Cathedral (1506-1511) present in the Museu de Lamego; the two side altarpieces of St. Peter and St. Sebastian of Viseu's Cathedral, (1530-1535) at Museu Grão Vasco; the triptych with the Lamentation over the Dead Christ, St. Francis and St. Anthony (1510-1530) at the Museu Nacional de Arte Antiga; and the Pentecost Altarpiece (1535) at the Monastery of Santa Cruz of Coimbra.

In order to achieve the proposed objectives and to complement previous studies, we performed X-radiography of the paintings, whenever possible. This is indispensable to the visualization and analysis of the wood panel assembly techniques. The results and

² This criterion applies, with the exception of the painting representing the *St. Sebastian*, since its study was included only due to pertinent comparison with *St. Peter* and the accessibility to its support provided by the exhibition method where the reverse is visible.

conclusions were surprising and determinant to the understanding of the practices used, from these we developed 2D and 3D drawings of the structures using AutoCAD® 3dsMax®.

Additionally, we preceded to the laboratory identification of the woods, in parallel with a strong auxiliary research component of archive sources, reports, correspondence, literature, among others. This comprises an essential documentary database that it is absent in the historical and pictorial studies known to the present. We cross-correlated the data retrieved from the apprentices examination methodologies, and other regulations of wood work related guilds: carpenters, carvers and woodworkers and by comparison painters, to determine the techniques and materials required in the historical context of the Portuguese Renaissance period.

This approach celebrates the new course of historiography with the increasing incorporation of Conservators - Restorers in the multidisciplinary research teams. In this context, the following are the possible advances which we hope will constitute a solid and valuable contribution to the knowledge of the representative *modus facendi* of the sixteenth century; and in addition, the considerable advances in the knowledge of the *corpus* of this Master's work, as the historiography witness that he was an influent painter. Consequently we hope to determine the methodologies used throughout the history of conservation and restoration, an important issue in the ethical and deontological discourse of the profession.

Keywords: Technical and material study, support, wood painting, sixteenth century, Vasco Fernandes, conservation and restoration, guilds.

ABREVIATURAS, SIGLAS E SINAIS

A.D.M.S.C.C. – Arquivo Documental do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

B.M.N.A.A. – Biblioteca Museu Nacional de Arte Antiga

C. – Cerca

D.D.D. (I.M.C.) – Divisão de Documentação Fotográfica

D.D.F. (I.M.C.) – Divisão de Documentação e Divulgação

Dr. – Doutor

Ed. – Edição

I.J.F. – Instituto José de Figueiredo

I.M.C. – Instituto dos Museus e da Conservação

I.P.C.R. – Instituto Português de Conservação e Restauro

M.G.V. – Museu Grão Vasco

M.J.V. – Museu das Janelas Verdes

M.L. – Museu de Lamego

M.N.A.A. – Museu Nacional de Arte Antiga

M.T.P.N.P. – Materiais e Técnicas dos Pintores do Norte de Portugal

N.º – Número

Ob. Cit. – Obra citada

P. – Página

Prof. – Professora/Professor

S.d. – *Sine data* (Sem data)

S.l. – *Sine loco* (Sem lugar)

S.n. – *Sine nomine* (Sem nome)

Vd. – *Vide*

Vol. – Volume

AGRADECIMENTOS

Confesso que esta “chegada à meta” me faz reflectir e relembrar todo o percurso decorrido ao longo desta árdua tarefa profissional e pessoal. Desde os momentos feitos de pequenas vitórias, às inúmeras dificuldades, senti em ambas as circunstâncias da minha caminhada que fui capaz de as ultrapassar pela presença, apoio, experiência e ensinamentos de todos os que, com carinho, irei nomear e agradecer aqui. No decorrer destes últimos anos do meu jovem mas activo percurso tive a sorte de me cruzar e de trabalhar com personalidades que muito admiro e que tenho como exemplo a seguir. Nesta dissertação pude contar com aconselhamentos sábios e a essas pessoas devo este tão desejado momento, que certamente sem elas não o concluiria.

O meu primeiro e mais sentido agradecimento, segue em igual proporção para a minha incansável orientação: à Prof. Doutora Ana Calvo, orientadora e professora desde a licenciatura, e à Prof. Doutora Dalila Rodrigues co-orientadora e professora no âmbito doutoral. A ambas quero deixar o meu maior agradecimento por terem acreditado em mim e no meu projecto, mas essencialmente por terem acreditado e terem demonstrado a generosidade de caminhar e viver comigo este trabalho. Sem o vosso constante apoio sei que não chegaria a este momento e não tinha superado esta experiência única e tão intensa. Devo-vos não só a orientação desta dissertação, mas igualmente a sua estrutura e rumo do conteúdo. O papel complementar que cada professora assumiu foi essencial para a minha prestação dentro das áreas da Conservação e Restauro e a História da Arte. Estando presentes e sempre disponíveis para me encaminhar, aconselhar, corrigir e incentivar buscando comigo meios e incluindo-me em projectos para a obtenção dos exames necessários à dissertação. Pela excepcional compreensão e apoio no momento mais belo, mas também, o mais difícil da minha vida: a minha gravidez; em que por motivos de força maior, infelizmente, fui obrigada a suspender este trabalho por vários meses. Por tudo o meu muito obrigado...

Ao Prof. Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, coordenador do Doutoramento em Conservação de Pintura e Professor de longa data, a quem devo todos os meus conhecimentos de metodologia da investigação que coloquei em prática ao longo deste

trabalho e a quem devo parte do meu percurso académico. O meu muito obrigado pelas oportunidades que me proporcionou.

Ao grupo Escola das Artes – CITAR da Universidade Católica Portuguesa pelo fundamental apoio e essencialmente à Fundação para a Ciência e Tecnologia³, quero expressar a minha gratidão pela bolsa de investigação concedida entre 2007 e 2012. Não só pelo período de bolsa inicialmente concedido, mas igualmente, pela atribuição do adiamento final. Este financiamento proporcionou-me a possibilidade de me dedicar exclusivamente ao presente projecto, sendo por si só, um incentivo ao sucesso.

Ao Fotógrafo José Pessoa e sua esposa Georgina Pinto Pessoa, estimados amigos, devo um agradecimento muito especial. O destaque devido a um casal incansável que trabalha com amor à Arte e que apesar dos obstáculos para a realização da documentação fotográfica e radiográfica, com entusiasmo, estiveram do meu lado. Por tudo, pelos ensinamentos e momentos de reflexão, pelo privilégio de integrar e participar activamente na vossa equipa de trabalho... e ainda a inesquecível e interminável noite no Museu Grão Vasco a radiografar o monumental *S. Pedro*. Só nós e o paciente vigilante Sr. António Bessa sabemos as dificuldades ultrapassadas... Recordo a camaradagem, mesmo durante os alternativos processos de revelação manual, sem descorar o rigor e as largamente ultrapassadas expectativas nos resultados e descobertas. Por me acolherem em vossa casa e por me terem feito sentir membro da família ao longo dos últimos anos, deixo então um largo obrigado. Da equipa da DDF do I.M.C. gostaria de agradecer ainda ao José António Moreira pela colaboração experiente nas radiografias em Lamego.

Devo enaltecer o elevado custo do orçamento da DDF para o exame radiográfico ao São Pedro, que infelizmente por total falta de apoio do IMC na fase inicial deste trabalho, foi suportado por mim dada a extrema necessidade da informação que deste advinha. Obrigado minha querida e estimada Avó Maria de Lurdes da Silva pela ajuda... Felizmente passados alguns anos deste lamentável acontecimento a mentalidade “da investigação paga”, finalmente sucumbiu.

³FCT com o apoio do Programa Operacional Ciência e Inovação 2010, co-financiado pelo Governo Português e pela União Europeia, através do Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional.

No que se refere ao estudo técnico e material da pintura de Vasco Fernandes, o meu primeiro agradecimento vai para o Director do Museu de Lamego Dr. Agostinho Ribeiro, pela confiança depositada e participação nas várias etapas do estudo dos painéis do Retábulo da Sé de Lamego. À Dr.^a Alexandra Braga e restante equipa impar de funcionários, que sempre corresponderam com extrema disponibilidade e carinho.

À Doutora Ana Paula Abrantes⁴, ao Director Sérgio Gorjão e à Dr.^a Alcina Silva do Museu Grão Vasco, por me terem sido cedidas inúmeras pastas de arquivo com documentação imprescindível. Ao Doutor Paulo Henriques, ao Director António Filipe Pimentel e ao Doutor José Alberto Seabra do Museu Nacional de Arte Antiga, pela cooperação e pela facilitação de documentos e relatórios sobre o Tríptico da Lamentação. Ainda do MNAA, destaco carinhosamente a Sr.^a D. Fernanda, funcionária da biblioteca do museu e que junto comigo se empenhou arduamente durante meses na pesquisa de artigos e bibliografia nem sempre facilmente acessíveis.

Agradeço especialmente ao ilustre Reverendíssimo Bispo de Coimbra D. Albino Cleto, pela autorização à investigação em Coimbra, ao Senhor Padre Anselmo Dias Gaspar e ao Sr. António José Martins do Mosteiro de Santa Cruz, que tão bem me acolheram, mobilizando todo o material que necessitei para estudar a pintura *Pentecostes* de Vasco Fernandes. Aos meus colegas de trabalho, queridos amigos, Doutora Jorgelina Carballo e Mestre Luís Bravo vos devo todo o empenho e espírito de equipa vivido nos dias e noites passados no Mosteiro para a realização do projecto de estudo multidisciplinar da Escola das Artes – UCP/CITAR. Sei que o fizeram em grande parte, motivados pela boa vontade em me ajudar a obter a radiografia ao *Pentecostes*. À Mestre Maria Aguiar e Mestre Carolina Barata agradeço a colaboração na equipa de trabalho no âmbito do projecto que integrei, *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal*⁵, ao qual devo o financiamento das radiografias do retábulo de Lamego.

⁴ Refiro-me aos Directores, funcionários e entidades com que contactei à data da minha investigação e presença activa nos locais.

⁵ MTPNP – Projecto desenvolvido pela área temática da "Conservação dos Bens Culturais", constante na linha de investigação de Estudo, Conservação e Gestão do Património Cultural do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto. Com o co-financiamento comunitário do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) e do Programa ON. 2 – O Novo Norte - Eixo Prioritário III - Valorização e Qualificação Ambiental e Territorial, Domínio Património Cultural.

Ao Prof. Doutor António Candeias, Director do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo do IMC, que apesar de contactarmos na fase final desta dissertação, mostrou-se sempre disponível, sendo crucial na obtenção da radiografia digital do *Tríptico da Lamentação*. Esta última feita no âmbito do projecto da Dr.^a Bárbara Maia, colega a quem agradeço igualmente a partilha. À Bióloga Lília Alfarra Esteves, responsável pela recolha e identificação das madeiras dos suportes no Museu Grão Vasco, o meu muito obrigado pela receptividade e carinho, os seus resultados foram para mim seguras bases de argumentação.

Expresso ainda a minha gratidão a um conjunto de amigos, muitos deles colegas do “mundo” da Conservação e Restauro. Em primeiro lugar às minhas amigas e companheiras de luta na vida académica, Maria Fernando Gomes e Salomé de Carvalho, pela capacidade para me ouvirem, foram incondicionais em todos os momentos, desde a simples troca de ideias à cedência de material. Ao meu eterno grupo Ana Luísa Pinto, Sofia Tentúgal, Anabela Natividade por suportarem os meus desesperos, agradeço a vossa amizade. Ao Francisco Monteiro e Horácio Silva que além de grandes amigos facilitaram sempre as burocracias na universidade. À Anabela Fonseca e Catarina Pereira, as palavras experientes, traduções e os inúmeros ficheiros e bibliografia. Ao Frederico Henriques, José Mendes Miguel Garcia e Tânia Costa colegas de profissão sempre disponíveis para trocar informação específica e técnica sobre suportes de madeira e aos quais devo sugestões e críticas inteligentes.

Do Centro de Conservação e Restauro da UCP destaco a amizade da coordenação, Carla Felizardo e Margarida Dinis por facultarem o acesso a relatórios e investigações com constantes palavras de incentivo; à “polivalente” Patrícia Fontes pela compreensão e inúmeros apoios. Ao meu colega académico e amigo Rui Macário Ribeiro (Projecto Património – Empório), a quem devo e não esqueço o “contágio” da paixão por Viseu e por Grão Vasco, devo ainda parte dos valiosos exemplares da minha biblioteca. Por motivos vários e cada um na sua área de ensino, estou grata aos professores, Prof. Doutor Vítor Teixeira, Prof. António Quadros Ferreira, Mestre Carlos Nodal e Dr. Filipe Freitas.

Aos experientes conservadores-restauradores Conceição Viana e António Salgado da empresa ArteRestauro que me cederam informação e a possibilidade de utilização de

relatórios de supra importância e sugeriram questões e problemáticas relevantes a abordar na dissertação. Igualmente, à Mestre Mercês Lorena do IMC por toda a informação enviada sobre a intervenção no Retábulo flamengo da Sé de Évora e à Dr.^a Nazaré Escobar dos burocráticos arquivos da D.D.D. onde realizei a mais significativa pesquisa de relatórios e à qual agradeço os esforços realizados.

Para o final deixei o meu núcleo familiar, tanto ou mais importantes que todos os nomeados até aqui, começo por agradecer ao meu marido Eduardo Machado, que me acompanhou inúmeras vezes nas deslocações aos Mosteiros e Museus, que participou activamente nas jornadas de radiografia e fotografia; que por competência de arquitecto, se disponibilizou a transformar os meus complexos esquemas à mão em belas imagens e gráficos a duas e três dimensões... pelas sugestões, críticas e revisão de textos e por último, a paciência em resolver os triviais problemas informáticos... por tudo, um sentido e especial obrigado.

Pelo suporte emocional agradeço a José Pedro Salgueiro, Sandra Salgueiro, João Pedro Salgueiro e Rita Salgueiro. Por estarem sempre presentes a Lucília Pavillon e Carminda Gonçalves. Em especial a Carlos Vilas Boas Salgueiro, Joaquim Monteiro e Armando Gonçalves, o meu muito obrigado pelo exemplo que retenho na memória.

Finalizo, agradecendo e dedicando esta dissertação aos meus queridos pais, José Manuel Salgueiro e Berta Monteiro Salgueiro, por todo o infinito amor, por todos os esforços que fizeram na vida pela minha formação, e mais recentemente, por me ajudarem também a formar a minha menina. Devo-vos quem sou e espero que esta dissertação dignifique o orgulho que tenho nos dois. Por último, e por ser a mais especial, dedico ainda à minha querida filha Gabriela por ser minha razão de viver...

Porto, 23 de Outubro de 2012

INTRODUÇÃO

Uma pintura sobre madeira é constituída, estruturalmente, no que se refere ao seu suporte, por uma ou mais pranchas, em que os vários elementos se encontram ordenados em determinada sequência e disposição técnica. São precisamente estas diversidades e infintas possibilidades que poderão variar de mestre para mestre, de escola para escola e, conseqüentemente, de época para época, distinguindo e caracterizando os períodos históricos.

Para se atingir o conhecimento de um painel/pintura, é essencial, complementar, o seu levantamento histórico-artístico e estado de conservação, com o saber científico da técnica de execução empregue e dos materiais constituintes com a finalidade última da valorização e divulgação desta vertente do património artístico português.

Entre as muitas obras que enriquecem a nossa herança cultural realizadas no século XVI em Portugal a selecção deste campo de investigação deveu-se não só pela incontestável importância histórica e artística, nacional e internacional, que o pintor português *Grão Vasco* atinge, mas igualmente pelos aspectos técnico-materiais e especificidades das intervenções sofridas no estado de conservação inerentes às pinturas. Sabe-se igualmente pela historiografia que fôra o pintor mais influente no período da sua actividade criativa, desse modo, este trabalho de investigação é em parte representativo da técnica de uma época tão valiosa e de descobrimentos.

Esta investigação assume-se ainda como complementar à extraordinária dissertação de Doutoramento em História da Arte da Prof. Doutora Dalila Rodrigues “*Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*”⁶. Enfatizamos que esta necessidade sucedeu por sentirmos que era tempo de realizarmos uma nova abordagem ao estudo das obras de Grão Vasco pois estamos cientes do valor intrínseco que um suporte de madeira assume. Este transmite inúmeras informações sobre o percurso da obra e paralelamente revela um prognóstico quanto ao “futuro” do estado de conservação da mesma.

⁶ Apresentada á Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no ano 2000.

A interpretação das técnicas utilizadas para a execução de painéis, quer por ensambladores quer por marceneiros, permite compreender momentos históricos, de acordo com as características evidentes de determinadas oficinas e dos regimentos dos ofícios que as dirigem. A identificação precisa da madeira através de métodos laboratoriais, foi igualmente fundamental para a determinação, sempre que possível, da sua proveniência, entre muitos outros dados relevantes, como datação e autoria só obteníveis no diálogo triangular e cruzamento de conclusões entre o Historiador de Arte, Cientista e Conservador-Restaurador, *“L’intérêt de la technologie des support au sein d’une école apparaît aujourd’hui évident à des fins d’authentification et de conservation. L’ignorance est souvent une cause majeure de destruction.”*⁷

Normalmente, considerado o lado “não visível” da obra, conserva variadas evidências históricas originais, visto que a camada pictórica está sujeita a mais intervenções. É igualmente evidente que o suporte duma pintura quinhentista representa quase a totalidade da sua materialidade e torna-se delicado delinear uma intervenção sem o conhecimento prévio de todos os aspectos, directos ou indirectos, que o influenciam.

É sabido que a importância do suporte foi-se reformulando ao longo da História da Conservação e Restauro, interpretada de um ponto de vista histórico⁸ deriva da junção da “matéria como aspecto”⁹ com “matéria como estrutura”, da qual resultam características únicas *“Tome-se o exemplo mais evidente de uma pintura sobre madeira, em que a madeira esteja de tal modo porosa ao ponto de já não oferecer um suporte conveniente; a pintura será então a matéria como aspecto, a madeira a matéria como estrutura, ainda que a divisão possa resultar muito menos nítida, porque o facto de ser pintada sobre madeira confere à pintura características que poderiam desaparecer ao retirar-se a madeira”*¹⁰.

⁷Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*. Bélgica : [s.n.], 1989, p.7.

⁸Vd. SALGUEIRO, Joana; CARVALHO, Salomé – Radiografia *In Situ* do Pentecostes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: Estudo Técnico do suporte e sua relevância na História da Conservação e Restauro da pintura sobre madeira portuguesa. In *ECR nº1* [Porto]: EA-CITAR, 2009. pp.124-125.

⁹ Vd. BRANDI, Cesare – *Teoria do Restauro*. Amadora: Edições Orion, 2006, p.8.

¹⁰Vd. IDEM, *Idem*. p. 8.

Durante séculos, a matéria estrutural foi considerada prescindível e inúmeras vezes foram consumadas profundas intervenções e defendidas técnicas irreversíveis como são exemplo as transladações ou transposições¹¹ do suporte. Este foi o mais invasivo processo de restauro pela finalidade e dever de perpetuar a camada pictórica. No entanto, rapidamente se concluiu que o processo de substituir e remover na íntegra o suporte original da pintura, tinha consequências prejudiciais à própria camada cromática. Desde então registou-se um aumento gradual do reconhecimento da importância dos suportes enquanto estrutura e parte integrante da obra de arte. Hoje em dia “(...) *semelhante processo é apenas concebível para casos específicos em que não existe qualquer outra solução e face à hipótese de perda total de ambos os componentes, matéria-aspecto e matéria-estrutura.*”¹².

O progressivo interesse pelo estudo e preservação dos suportes foi apoiado com o advento da radiografia no mundo da Arte. O inovador processo de estudo das várias tipologias artísticas, entre elas a pintura sobre madeira, foi o impulso para subitamente revelar uma outra perspectiva e dimensão oculta, “*Desde Carlos Bonvalot (1894 – 1934) e os «primeiros trabalhos sobre o universo invisível da pintura portuguesa», passando por João Couto e o Laboratório Científico até aos nossos dias, muito se evoluiu na técnica e na teoria.*”¹³ Foi precisamente com base nos resultados dos exames radiográficos que nos foi possível avançar com o presente estudo e definir a estrutura dos aparelhos lenhosos.

Por todas estas motivações históricas de sucessivas e temporais atitudes o desafio que é actualmente o estudo de um suporte lenhoso motivou-nos para a temática da tecnologia primitiva de execução dos painéis, base primordial da obra de arte. Este implicou essencialmente a aquisição de uma visão global conjugada com a determinação de uma terminologia adequada, pois trabalhamos numa área de especialização que vai muito além de procedimentos “ditos” de marcenaria.

¹¹ Prática com origem italiana mas com desenvolvimento em França por Picault em 1750 e posteriormente seguida por Jean-Louis Hacquin, e por outros países onde se praticou até ao séc. XIX. Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007, p. 166.

¹² Vd. SALGUEIRO, Joana; CARVALHO, Salomé – *Ob.Cit.*, p.125.

¹³ *Ibidem*, p.125.

Este posicionamento permitiu-nos cumprir o principal objectivo da investigação, a obtenção de um estudo técnico e material das obras mais representativas, documentadas e atribuídas ao pintor Grão Vasco, não só como um meio de estudo à obra individual do próprio artista, mas paralelamente extensíveis à generalidade das obras do período quinhentista português. Neste sentido, é inevitável prosseguir o profundo estudo histórico-artístico, estético-formal já realizado, com o presente estudo técnico-material do suporte de todas as obras constituintes e atribuídas seguramente ao espólio relacionado com a sua actividade.

A selecção do núcleo em estudo deveu-se à incontestável importância histórico-artística do pintor Vasco Fernandes, mas igualmente aos aspectos técnico-materiais inerentes aos painéis, documentados no caso do Retábulo da Sé de Lamego pelo seu Contrato de obra,¹⁴ que subsistiu até à actualidade.

Comprovamos ainda que muitas vezes os dados empiricamente percebidos ou mesmo declarados e acordados nos actos notariais relativos à feitura de um retábulo, por inúmeras razões, nem sempre correspondem na íntegra à realidade. Motivados por estas razões cruzamos ainda os dados analisados nos regimentos das corporações dos ofícios mecânicos dos trabalhos das madeiras: *carpinteiros*; *carpinteiros de marcenaria*; *marceneiros*; *entalhadores* e por comparação *pintores*; de modo a determinar, através das metodologias de examinação dos aprendizes dos ofícios, e restantes normativas, as técnicas e materiais de execução exigidas, no contexto histórico do período Renascentista português.

Terminamos alertando que apesar de, à partida, a presente temática estar muitas vezes condenada à conotação de pouco sedutora (da qual discordamos), é incontornável que esta assume a sua crucial e indubitável importância, “*Os problemas da «arqueologia» dos suportes em pintura sobre madeira não são certamente os mais sedutores temas da história desse património artístico, mas assumem (...) um estatuto importante pela exigência de aprofundamento da história material destas obras, de avaliação da sua planificação e construção primitivas necessariamente associadas à sua situação e função*

¹⁴ Vd. CORREIA, Vergílio – *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1924.

originais. E ainda, quanto à verificação, também nesses aspectos, de potenciais afinidades ou diferenças recíprocas ou com outras obras da mesma época, abrindo porventura novas pistas quanto à caracterização e individualização de práticas tradicionais de oficina que colaboravam na realização de conjuntos retabulares”¹⁵.

¹⁵ VANDEVIVERE, Ignace; CARVALHO, José Aberto Seabra – Suportes e preparação. In *Nuno Gonçalves, novos documentos: estudo da pintura portuguesa do séc. XV*. Lisboa: I.P.M., 1994, p. 61.

CAPÍTULO I

CAPÍTULO I

O SÉCULO XVI PORTUGUÊS: ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E TÉCNICO ARTÍSTICO DO SUPORTE ESTRUTURAL

1.1 – Percurso e influências na oficina de Vasco Fernandes: A relação entre contexto português e os centros artísticos de produção europeus de Espanha, Itália e Flandres.

Celebre pintor português do século XVI, Vasco Fernandes é considerado um dos mais excepcionais artistas da história da arte portuguesa. Viveu e trabalhou em Viseu durante cerca de quarenta anos (1501-1542), mas relativamente à sua naturalidade¹⁶, e data de nascimento, em concreto, nada se sabe. Acerca da sua filiação, de acordo com ecos da tradição local, era filho de um humilde moleiro das imediações da cidade.

Desta figura histórica são parcas as informações biográficas, *“Em rigor, nada se sabe até 1501, ano de um documento relativo a pagamentos de rendas ao cabido, em que Vasco surge identificado como pintor, residente em Viseu e genro de um alfaiate local. A partir destes dados, e sabendo-se que terá falecido no final de 1542, poder-se-á inferir que tenha nascido por volta de 1475, mais ano, menos ano, não sendo possível ir muito mais além na conjectura”*¹⁷.

A total falta de informação anterior a 1501 faz com que seja desconhecido o local e oficina da sua formação como pintor. No entanto, pelas características técnicas e influências reveladas pondera-se actualmente que o seu período de aprendizagem terá decorrido nos finais do séc. XV em Lisboa, coincidindo com o período de formatura de

¹⁶ A possibilidade da origem deste mestre ser estrangeira, algumas vezes colocada em questão, foi já rebatida e fundamentada por Dalila Rodrigues. Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002, Museus Grão Vasco, 2002, p.50.

¹⁷ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2007, p.11.

Jorge Afonso¹⁸, com quem manteve relação de amizade, que devia ter idade próxima à sua, “(...) pelas influências que revela é legítimo supor que tenha aprendido em Lisboa num ambiente marcado pela influencia da pintura flamenga. Para esta questão, além da análise da sua obra, é também fundamental considerar dois aspectos: que em Viseu não existiu nenhum grande mestre a antecede-lo; e que manteve relações de amizade com Jorge Afonso, o pintor do Rei D. Manuel I. Considerando que nada existe a contrariar a ideia de que fosse natural de Viseu, é muito provável que a sua presença na cidade durante cerca de quarenta anos possa corresponder a um regresso, após o tempo de ausência necessário para aprender o seu ofício, tal como sucedeu com Gaspar Vaz. Este seu colaborador, depois de ter aprendido na oficina do pintor régio Jorge Afonso, um processo que decorreu pelo menos de 1514 aos anos seguintes, regressou à sua cidade de origem. O paralelismo entre o percurso dos dois pintores não só faz sentido, como pode dar algum fundamento à hipótese de Vasco Fernandes se ter formado na capital do Reino.”¹⁹. Salientamos que apesar de Vasco Fernandes ter mantido contacto (e até possíveis relações de amizade) com os pintores da capital, nada aponta que com eles tenha sustentado colaborações artísticas. A única cooperação documentada em todo o seu percurso foi com o pintor Fernão Anes de Tomar na empreitada de Lamego relativamente à policromia e douragem da peça escultórica retabular.

O seu estatuto de grande mestre pintor visiense, resultou do protagonismo da sua qualidade técnica singular, evidente em emblemáticas obras, como é exemplo a monumental pintura do *S. Pedro* da Sé de Viseu, digna dos mais latos louvores por consecutivas gerações. O clima enigmático da actividade dos pintores por via da parca e fragmentada existência de informações documentais e o peso da tradição conjugada com a sua história lendária, levou a que no século XVIII e XIX se celebrizasse a popularidade do

¹⁸ Jorge Afonso (c. 1470-1540); Pintor régio, examinador e arauto de D. Manuel I, com oficina na cidade de Lisboa (em 1508 D. Manuel nomeou-o seu pintor, com o encargo de examinador de todas as obras de pintura, submetidas a avaliação. Tinha, com este ofício, dez mil reais por ano, pagos na Casa da Mina. D. João III confirmou-lhe a nomeação em 1529).

¹⁹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob. cit., p.50.

epíteto “*Grão Vasco*”²⁰. Justamente porque se confundia o seu nome com um movimento artístico, Vasco Fernandes tornou-se o grande²¹ mestre pintor do séc. XVI.

Envolto na questão do “*Mito*” do “*Apeles de Viseu*”²² e mais concretamente, no papel relevante e influente deste artista, particularmente nas pinturas de âmbito regional pois foi “*seguido e copiado como nenhum outro, ainda em vida e longamente após a sua morte*”²³. Como consequência directa, imputou-se ao pintor Vasco Fernandes a autoria de grande percentagem das pinturas quinhentistas sobre suporte de madeira. A obra de Pietro Guarienti de 1753 (publicada em Veneza) testemunha que a personalidade artística de Vasco Fernandes era confundida em centenas de obras que equivocadamente lhe eram atribuídas.

Este “movimento” tornou-se estruturante para a História da Arte portuguesa com pioneiros Cyrillo Volkmar Machado e José Cunha Taborda, dois pintores para os quais o tema «Grão Vasco» era marcante historiograficamente. Foi Raczyński o precursor da desconstrução da mítica imagem do artista ao desencadear o longo processo de investigação arquivística, que apenas no início do século XX (1900) teria frutos com a descoberta da primeira prova da existência histórica de “Grão Vasco”, por Maximiano Aragão. Mais tarde, Vergílio Correia e Luís Reis-Santos, publicaram monografias decisivas no moroso²⁴ processo de definição do *corpus* da obra deste pintor.

Actualmente, são-lhe indubitavelmente atribuídas as seguintes pinturas (Vd. Apêndice I, Fig. 1; 19; 23; 49; 69; 88; 99; 112; 123; 144; 159) documentadas e/ou

²⁰ Vd. RODRIGUES, Dalila – Vasco Fernandes ou a contemporaneidade do diverso. In *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp.29-75.

²¹ O adjectivo «grande» surge com Botelho Pereira e esteve na origem de «Grão», “*Pela primeira vez, tanto quanto conseguimos averiguar, o adjectivo surge num documento de 1621 – 1622, publicado por Manuel Alvelos, (...) na seguinte expressão: «Joana Rodrigues [...] mulher que foi de Vasco Fernandes grande pintor»*” Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p.49.

²² Esta terminologia advém das sistemáticas comparações do seu génio criativo com os dos pintores da Grécia Antiga; a comparação directa com Apeles e Zeuxis servia para exaltar as qualidades miméticas e a qualidade das suas obras.

²³ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco*, ob. cit., p.8.

²⁴ Moroso devido também aos inúmeros interessados na temática, tais como: Reynaldo dos Santos, Aarão de Lacerda, Myron Malkiel-Jirmounsky, Flávio Gonçalves, José de Figueiredo João Couto, entre outros (sem critério de ordenação).

assinadas²⁵, são elas “os cinco painéis do antigo retábulo de Lamego, o Tríptico da Lamentação, ainda conhecido por Tríptico Cook, o São Pedro de Viseu e o Pentecostes de Coimbra, oferecendo uma base segura e fundamental, até por testemunharem diferentes momentos da trajectória do pintor”²⁶ (sendo este o núcleo alvo da presente dissertação).

À luz do contexto, as soluções criativas deste período da pintura portuguesa e os registos de obra individual, característicos de cada oficina e seu mestre, transpareceram na primeira metade do século XVI, um processo de renovação sequencial e dinâmico. Relacionado com as transformações socioculturais e com o clima de entusiasmo vivido em torno das relações comerciais, este período cronológico de aproximadamente três décadas, apesar de activo, acabou por se redimensionar. A pintura sobre madeira, geralmente do tipo retabular, consagrou-se pelas fortes influências das matrizes da Flandres dos Países Baixos meridionais e da Itália “Numa linguagem simplista, os dois processos são traduzíveis através das expressões «flamenguização» e «italianização»”²⁷.

Nesta relação com os Países Baixos e mais concretamente com a Flandres, Antuérpia servia como principal centro de comércio “(...) para a distribuição da riqueza que Portugal trazia das suas possessões. Essas relações estreitaram-se quando Filipe o Bom, Duque de Borgonha, casou com a Infanta D. Isabel, filha de D. João I, em 1430. Dois anos antes, o pintor Jan Van Eyck estivera em Portugal integrado na embaixada que vinha preparar o casamento. Por todas estas razões, a influencia flamenga na pintura portuguesa foi sempre muito marcante (...)”²⁸

Este clima de progresso económico e grande intensidade de encomendas, sejam elas aos mercados nórdicos de importação, sejam à produção nacional, deveu-se à política de

²⁵ “É provável que Vasco Fernandes tenha assinado mais do que duas pinturas, tal como é provável que outros pintores portugueses, no mesmo período ou em data anterior, o tenham feito. Entre a realidade material vivida e os dados que dispomos (...) assume, uma vez mais, um papel pioneiro. O acto de assinar assume uma importância especial (...) é forçoso reconhecer Vasco Fernandes como um pintor que assume a consciência de si mesmo, que assume a obra como expressão da sua individualidade criadora.” Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p.277.

²⁶ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.9.

²⁷ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob. cit., p.19.

²⁸ Vd. MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor – A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. In *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999. p.39.

inovação vivida e à legitimação do poder promovida pelo mecenas da arte, o Rei D. Manuel I (1495-1521). Neste segmento cronológico a produção artística não se destinava ao mercado livre, o artista correspondia geralmente às solicitações concretas do encomendante e a elas se associavam os contratos sobre o processo de concepção de cada obra, a cumprir por ambas as partes.

O comércio incrementado, regular, atingiu grande dimensionamento a partir do estabelecimento das feitorias portuguesas na Flandres²⁹, das quais se destaca a abertura da feitoria nacional em Bruges onde decorriam, preferencialmente, transacções de trabalhos de cariz oficial até 1488, ano em que a feitoria portuguesa foi transferida para Antuérpia e onde prosperou até 1548. Uma das modalidades de importação mais utilizadas no contexto da pintura sobre tábua era a “encomenda” destinada a ofertas diplomáticas entre monarcas, onde grandes dignatários e reis solicitavam por escrito a determinado artista ou oficina o seu pedido de grande valor e mérito artístico, acto veiculado por feitores da Flandres, ou ainda por embaixadores ou representantes portugueses. Estes personagens, nossos feitores, dados ao comércio e às artes, foram fundamentais para a aquisição, quer por compra ou oferta, de várias obras de valor “*No Diário de Albrecht Dürer, nas folhas dos anos de 1520 e 1521, encontram-se muitas indicações de dádivas aos nossos compatriotas, nomeadamente Francisco Pessoa, Rodrigo de Portugal e João Brandão, de nada mais nada menos que duzentas e vinte e uma obras: vinte e quatro gravuras em cobre, cento e oitenta e seis de madeira, seis retratos, cinco pinturas a óleo e uma escultura*”³⁰.

Como consequência do relacionamento de importação/exportação de obras e artistas entre Portugal e a Flandres, deu-se a expansão das soluções criativas nórdicas³¹, protagonizado pela Coroa, influenciando os mestres de oficinas portuguesas, da qual é exemplo Vasco Fernandes, e o gosto da clientela: elite social e Igreja. Este impacto verificou-se na execução técnico-material das várias modalidades artísticas, tais como, tapeçaria, escultura, estruturas retabulares, pintura sobre tábua, entre outros. Existe por fim

²⁹ Vd. DIAS, Pedro – Portugal e a Arte Flamenga na época dos Descobrimentos. In *No Tempo das Feitorias: A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1992. Vol. 1.

³⁰ Vd. DIAS, Pedro – *Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*. Porto: Editorial Paisagem, 1982, pp.13-14.

³¹ Vd. MOURA, Vasco da Graça – Vasco Fernandes, ou a pintura entre a Flandres e as Beiras. In *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp.11-17.

um espólio de obras da denominada “*Portuguese-Flemish school of painting*”³² criadas por artistas flamengos como Francisco Henriques, ou formados à *maneira* dos flamengos. É importante realçar que “*um significativo volume de pinturas serviu de valor de troca nas transacções efectuadas pela comunidade de negociantes portugueses estabelecidos na Flandres, com destino à Ilha da Madeira. Paralelamente e à medida que os contingentes da importação aumentavam, aumentaria também o fenómeno de adesão às novidades importadas por parte de artistas e artesãos, estimulados (pressionados), a um tempo, pela generalização do gosto da clientela (...) quanto pela influencia dos artistas do Norte da Europa que se deslocaram para o Sul.*”³³ Representante desta circunstância Luso-flamenga e com a particularidade de ser o único exemplar *in situ* no território português, deste período, o retábulo-mor da Sé do Funchal é o resultado de um trabalho colectivo.

Apesar do contexto regional de Vasco Fernandes, pintor beirão, a sua obra testemunha o reflexo das novas realidades do seu tempo, pois balanceia inicialmente entre influências da Flandres e mais maturamente, italianas de referência humanista, transparecendo, paralelamente, os seus próprios horizontes com a mudança de gosto nacional e dos principais centros Europeus. Embora a localização geográfica da oficina fosse numa cidade de província e aparentemente isolada: Viseu, longe dos grandes centros do poder e da costa marítima, este pintor foi capaz de sintetizar as tensões estéticas portuguesas. Primordialmente, a *Oficina Viseense* de Grão Vasco, à semelhança de outras oficinas que beneficiavam da presença da corte como Évora e Lisboa, remetia para a intervenção de factores directos ou indirectos tais como: mecenas, disponibilidades materiais e preocupações de ordem estética, isto é, a família real, o clero procuravam actualizar, segundo as modas, as sedes dos seus bispados.

Um volumoso número de obras da oficina de Viseu, resultou destas necessidades mecénicas da Igreja, principalmente local e dos bispos das cidades de Viseu e de Lamego: D. Fernando Gonçalves de Miranda e D. João de Madureira. Províncias que na época eram pequenos burgos isolados, mas cujas dióceses eram disputadas e importantes,

³² Vd. BORCHERT, Till-Holger – *The age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-1530*. London: Thames & Hudson, 2002, p.159.

³³ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob.cit., pp.24-25.

atraindo a presença de artistas flamengos. Não se presume então, que as cidades senhoriais de interior, como Viseu, não eram afectadas por este clima de mobilidade e abertura de novos horizontes, o prestígio da oficina instituída na região, a qualidade do trabalho executado e as parcerias laborais com artistas flamengos, poderá ser a justificação para a diversidade de clientela e a origem das encomendas a Vasco Fernandes e seus discípulos.

No contexto das relações e contactos artísticos com a arte flamenga, sabe-se através do *Contrato de obra* relativo ao *retábulo-mor da Sé de Lamego* – do qual actualmente restam cinco painéis: *Criação dos Animais*, *Anunciação*, *Visitação*, *Circuncisão e Apresentação do Menino no templo* – lavrado no ano de 1506, entre o bispo D. João de Madureira e Vasco Fernandes, que este entregou a empreitada de talha e marcenaria do retábulo da Sé aos mestres flamengos³⁴ Arnao de Carvalho e João de Utrecht, com quem laborou em Lamego.

O *Contrato de obra* para este retábulo revela, pormenorizadamente, desde a materialidade desejada da obra, às preocupações do encomendante, sendo explícitas orientações artísticas de gosto, facto que pode suceder da confiança entre as partes e do conhecimento da qualidade pictórica do mestre. A natureza dos materiais a aplicar nestas máquinas (estrutura, painéis/pintura e talha), desde o suporte à camada pictórica e dourada é expressamente salientada e acordada, revelando preocupações que denunciam a desejada ostentação e aparato destes retábulos. Estes testemunhos escritos, contratos, registam e especificam sobretudo as obrigações económicas celebradas entre os assinantes, as indicações iconográficas, estruturais, formais e ornamentais assim como delimitam os prazos de execução que, no caso do Retábulo de Lamego, perdurou cinco anos (1506-1511), ultrapassando o estabelecido.

Realça-se, no entanto, que estes documentos atestam apenas as preferências do encomendante e não reflectem, necessariamente, a realidade executada pelo mestre, isto é,

³⁴ “Os primeiros colaboradores conhecidos de Vasco Fernandes foram os marceneiros «flamengos» Arnao de Carvalho (Arnault Duchesne?), talvez da região de Tournai, e seu ajudante holandês João de Utreque, substituído em 1510 pelo borgonhês Ângelo Ravanel. Após 1523, Arnão aparece fixado no mosteiro cisterciense de Salzedas, executando retábulos para as igrejas (...)” Vd. MOREIRA, Rafael – Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o “Mestre da Lourinhã”. Três notas sobre a pintura manuelina. In *Actas do simpósio Vasco Fernandes, Pintor Renascentista de Viseu*. Viseu: Museu Grão Vasco, 1991. p.48. (Por curiosidade, o referido mestre Arnao de Carvalho é igualmente conhecido pela sua interessante assinatura, visto que firma os documentos e associa o desenho de uma bolota como se de um emblema profissional ou “heráldico” se tratasse.)

no que se refere ao suporte dos painéis de Lamego houve alterações da teoria à prática, como é exemplo o suporte dessas pinturas em madeira de castanho (Vd. Anexo IV, Fig. 8), não se coadunando com o acordado no contrato, onde constava o desejo pelo uso de carvalho, madeira importada da bacia do Báltico denominada então de “*bordos de Frandes*”³⁵.

Contrariamente a estas ambiências vividas nas primeiras décadas do século XVI, o segundo decénio da centúria foi afectado por outra atmosfera, iniciando um período de transição do modelo nórdico do Renascimento para o ambiente de expansão do Humanismo italiano, afirmado tardiamente em Portugal, mas deixando marcas visíveis na pintura de Vasco Fernandes. Exemplo claro deste contexto é a pintura do *Pentecostes* realizado por encomenda de Frei Brás de Barros para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (1530-1535). A presença do pintor numa ambiência humanista como a de Coimbra durante a execução das quatro pale retábulares, resulta na alteração da trajectória artística e assimilação dos novos valores de Vasco Fernandes evidente na assinatura latinizada “VELASCS”.

Em suma, é neste olhar atento à mudança que se individualiza, em parte, a obra deste mestre das dos demais pintores da época.

1.1.0 – Os principais centros europeus de produção dos suportes de madeira de pintura: metodologias e materiais, aspectos generalistas.

Materialmente, um dos requisitos primordiais que constavam de um contrato de obra era a definição do tipo e qualidade da madeira³⁶, pois esta era a base construtiva de todo o aparelho retabular e da própria representação pictórica. No caso específico da

³⁵ Vd. VANDEVIVERE, Ignace; SEABRA, José Alberto – *Suportes e preparação, ob. cit.*, p.61.

³⁶ A madeira genericamente um material orgânico, sólido, de composição complexa, onde predominam as fibras de celulose e hemicelulose unidas por lenhina. Caracteriza-se por absorver facilmente água (higroscópia); por apresentar propriedades físicas diferentes consoante a orientação espacial (ortotropia) e o lenho não apresenta as mesmas propriedades em todas as direcções (anisotropia).

pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, esta foi realizada sobre suportes constituídos por pranchas lenhosas cuja proveniência varia entre *castanho* e *carvalho nacional* e *carvalho da Flandres*. Este último, à semelhança e por influência da maioria das pinturas nórdicas³⁷, pintadas quase invariavelmente sobre o denominado *bordo* vindo da bacia do Báltico (principalmente no século XV, visto que no XVI segundo Roger Van Shoute e Hélène Verougstraete³⁸ a proveniência da matéria lenhosa podia variar).

Vários estudos, como os de Murette e Maltese³⁹, destacam o uso de outras madeiras em território Europeu (Vd. Anexo I, Fig. 6; 8) tal como álamo no Sul, nogueira na França, abeto na Alemanha ou pinho silvestre em Espanha. Cennini⁴⁰ refere ainda o choupo, ou mesmo a tília.

Mas a madeira de maior prestígio e, consequentemente, a mais desejada foi o carvalho proveniente das florestas do Norte da Europa (Vd. Anexo I, Fig. 3; 9), principalmente, do Báltico, exportada por comerciantes como os da Antuérpia ou Bruges, devido às relações comerciais estabelecidas entre portos. No caso vizinho de Espanha este processo dava-se da seguinte maneira, “*La mayor parte del comercio maderero del Báltico estaba controlado por los Países Bajos, que desde sus puertos de Ambaeres y Amsterdam distribuían los tablones y vigas de madera hacia las ciudades hanseáticas y España.*”⁴¹

³⁷ Os principais centros de produção artística de pintura flamenga no início do séc. XVI foram “*Bruges, Bruxelles et Anvers. Les artistes qui ont travaillé à l’époque à Gand et à Louvain ne semblent pas avoir eu la même importance. (...) Presque toute la production sur support de bois des 15e e 16e siècle des Pays-Bas du sud est réalisée sur chêne.*” Vd. INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO. *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999, pp.30; 33.

³⁸ “(...) *L’usage d’une autre essence que le chêne est probablement à mettre en relation avec des règles corporatives qui, dans certaines villes, interdisaient aux tourneurs d’utiliser le chêne. (...) Les examens (dendrochronologie et études au microscope) pratique pour la plupart sur les oeuvres des grands maîtres du 15e siècle, montrent qu’on peignait sur du chêne importe de la Baltique, choisi pour sa grande stabilité aux variations hygronométriques. L’étude dendrochronologique des oeuvres du 16e siècle flamand a moins souvent été pratiquée et on ne peut affirmer que les artistes utilisent exclusivement le chêne de la Baltique.*” Vd. IDEM, *Ibidem*, p.33.

³⁹ Exemplo de estudos:

- Vd. MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l’étude du bois du XII au XVI siècle : publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris : A.&J.Picard, 1961. p.52-53;67-69.

- Vd. MALTESE, C. – *Las Técnicas Artísticas*. Madrid: Cátedra, 1980, p.298.

- Vd. CENNINI, Cennino – *El Libro del Arte*. 2ªed. Madrid: Akal Ediciones, 2000. p.85.

⁴⁰ Vd. CENNINI, Cennino – *El Libro del Arte*, ob. cit., p.152. (Capítulo CXIII).

⁴¹ Vd. BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Técnicas y materiales la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Edición Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p.227.

Sabemos que perante a possibilidade de escolha, os grandes mestres demonstravam, já na época, uma grande preocupação pelo uso de materiais de qualidade e duradouros, “A clientela de maiores disponibilidades financeiras recorria com frequência a madeira importada da Flandres, sobretudo o bordo (...)”⁴² A densidade da estrutura lenhosa é definida (entre outros factores) pelos anéis de crescimento da árvore que por sua vez espelham o período de duração e clima das estações do ano. Todos estes factores no Norte europeu potenciavam características únicas a estas pranchas de madeira. Cientes das particularidades do comportamento estável dessas pranchas, eram a predilecção pelo seu crescimento lento, por não ser muito dura, por ser de fácil labor, com fibra direita e pouco sujeita a retracções.

Comparativamente às resinosas, ou até mesmo a outras espécies de folhosas, estas madeiras específicas eram conhecidas neste período e apreciadas por serem adequadas ao comportamento de grande estabilidade física como era o caso da “que chegava do porto de Danzing (hoje Gdansk) era de superior qualidade devido à sua densidade, que dificultava o empeno das pranchas e o ataque por insectos.”⁴³

Concretamente o *bordo da Flandres* referido nos documentos e contratos⁴⁴ da época, era carvalho da zona báltica de Danzig, dos extensos bosques de Königsberg⁴⁵ e Gdansk (actual Polónia), e foi destas zonas que saíram os inúmeros carregamentos de matéria-prima de excelente qualidade até pelo menos ao início da «guerra dos 30 anos», período em que as rotas ficaram afectadas e se deu a grande introdução da tela como

⁴² Vd. LAMEIRA, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*. Loulé: Universidade do Algarve; Universidade de Évora, 2005, p. 38

⁴³ Vd. INSTITUTO PORTUGUES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Conservar é Conhecer*. Lisboa: IPCR/IMC, Museu Nacional Machado de Castro, 2003, p.50.

⁴⁴ Referimo-nos aos seguintes exemplos: Documento lavrado no ano de 1460, entre o pintor Álvaro Gonçalves e o bispo D. Vasco, para a feitura de dois retábulos respectivamente para o altar-mor de Santa Maria do Espinheiro e altar-mor de Santa Clara de Évora; e aos contratos relativos ao retábulo da Sé de Lamego, lavrados no ano de 1506, entre Vasco Fernandes e o bispo D. João de Madureira, onde (embora distem 46 anos) está presente o desejo pelo uso dos “*bordos de flandres*” nos suportes das pinturas. Vd. RODRIGUES, Dalila – Nuno Gonçalves e a Oficina de Lisboa. In *Nuno Gonçalves, novos documentos: estudo da pintura portuguesa do séc. XV*. Lisboa: I.P.M., 1994. p.21.

⁴⁵ A madeira de carvalho de Königsberg – também conhecido por *Coninbergh tienvoethout* – eram placas de 10 pés ou 280 cm. Contudo as maiores pranchas disponíveis no mercado da época rondavam os 12 pés ou 340 cm como é exemplo a pintura de Peter Paul Rubens (1577-1640) *Elevation of the Cross* na Catedral da Antuérpia. Vd. WADUM, Jorgen – Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998. p.150.

suporte pictórico, “A maior parte das pinturas europeias sobre madeira até 1650, data em que devido à guerra dos 30 anos foram cortadas as rotas comerciais através do Mar Báltico e do Rio Vístula, tem como suporte o carvalho da região do Báltico. Nessa região, encontram-se duas espécies de carvalho: o carvalho-alvarinho – *Quercus robur* L. – e o carvalho-séssil – *Quercus petraea* – (Mattuschka), cujas madeiras são muito semelhantes. Como a sua identificação é feita pela morfologia das folhas e dos frutos, não é possível diferenciar as espécies através da observação da madeira.”⁴⁶.

Relativamente às obras executadas em solo nacional, foi sendo defendido que as pinturas quinhentistas eram realizadas maioritariamente com madeira local das regiões das oficinas ou da periferia, o que nem sempre se verificou (pois a questão não é tão simplista) e mais à frente apresentaremos sob forma de conjectura a justificação; citando a historiografia, “Relativamente à feitura dos retábulos, a grande maioria era em madeira originária de cada região ou, na sua ausência, das regiões vizinhas. Por vezes no mesmo retábulo utilizava-se mais de uma qualidade de madeira, reservando-se as de menor qualidade para os lugares de menos visibilidade. Para o continente e para a ilha da Madeira, o castanho (*castanea sativa*) era a madeira mais frequente. Já para os Açores recorria-se mais ao cedro (*juniperux oxycedrus*).”⁴⁷

Esta teoria vem já sendo apurada por vários especialistas, “The choice of the wood by local artisans was strongly influenced by questions of availability and cost. Marrete shows that wood species for supports were typically chosen among those growing in the region.”⁴⁸; ou como afirma Zahira Vèliz “Wooden panels in Spain, as in other western European countries, were made principally from locally available woods, although, of course – considering the active political and commercial contacts with the Low Countries – panels were fairly frequently imported.”⁴⁹; ou ainda segundo Raffaella Bruzzone e Maria

⁴⁶ INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. *Cadernos de Conservação e Restauro* 6/7: *O Retábulo flamengo de Évora*. Lisboa: IMC-MC, 2008/2009, p.87.

⁴⁷ LAMEIRA, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*. *ob.cit.*, p. 38.

⁴⁸ Vd. UZIELLI, Luca – Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p. 114.

⁴⁹ Vd. VÉLIZ, Zahira – Wooden Panels and their preparation for painting from the Middle Ages to the Seventeenth Century in Spain. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p.137.

Clelia Galassi, *"In contrast with Flemish painters, who used imported oak wood from Hansa towns of the Baltic until the mid-seventeenth century, Italian painters obtained the wood for their panels locally. This was such a common phenomenon that panels painted on a non-native wood must be considered an exception, as was found in the case of the two alterpieces executed by Alessio Baldovinetti and the Pollaiuolo brothers for the Cardinal of Portugal's chapel in St. Miniato church, for which the cardinal's executor imported 16 planks of Baltic oak, according to the Flemish-Lusitanian tradition."*⁵⁰

Sendo por isso, uma possibilidade que igualmente aceitamos a conclusão a que chegaram estas últimas investigadoras para o contexto italiano, *"It currently seems that the choice of wood was not made on any artistic basis, but was instead related on the wood available locally. The case of Carlo Crivelli's Alterpiece, in which lime was used for the principal panel of the Virgin and Child and in one of the side panels, but the other side panels are polplar, seems to suggest that artists did not care too much which species of wood was present under the ground layer."*⁵¹

O que podemos desde já avançar com segurança, é que a determinação da essência da madeira⁵² e a sua aquisição ficavam acordadas desde o contrato e podia ser da responsabilidade do encomendante, do mestre de obra ou subcontratada por este aos mestres das restantes especialidades, dos ofícios: entalhadores, marceneiros ou carpinteiros. Em qualquer um dos casos as preferências e opções tomadas na escolha da matéria-prima justificam-se e associam-se a vários factores técnicos económicos e práticos determinantes, segundo os parâmetros de custo, acessibilidade, eficácia/função e estética.

⁵⁰Vd. BRUZZONE, Raffaella; GALASSI, Maria Clelia – "Wood species in Italian panel paintings of the fifteenth and sixteenth centuries: historical investigation and microscopical wood identification" In *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints*. Edited by Marika Spring, Archetype, 2011, p.254.

⁵¹Vd. BRUZZONE, Raffaella; GALASSI, Maria Clelia – Wood species in Italian panel paintings of the fifteenth and sixteenth centuries: historical investigation and microscopical wood identification. In *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints*. London: Edited by Marika Spring, Archetype, 2011. p.258

⁵² Ressalvamos a possibilidade, embora muito rara, de num mesmo painel coexistirem duas essências de madeira diferentes. Estes casos foram identificados por exemplo na pintura quinhentista da escola de Nice, na pintura *"La Vierge et l'Enfant avec Saint Pierre et Saint Paul, du Musée Masséna. Il est composé de cinq planches, dont quatre en épicéa et une en sapin."* Vd MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle : publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris: A.&J.Picard, 1961, p.133.

Justificações válidas, por exemplo, para o uso comum de madeira de castanho local nas obras do mestre Vasco Fernandes nas dioceses de Lamego e Viseu, não obstante ter optado por madeira de carvalho em outras empreitadas, como a de Coimbra. Mais à frente veremos como esta tendência se estendeu para toda a produção resultante da sua oficina e consequente escola⁵³.

O critério de um mestre não é inalterável, no entanto, torna-se um facto preponderante que certas madeiras foram merecedoras de uma “herança de largos elogios”, como a madeira do castanheiro para a região Norte, “*Sobre a madeira de castanho Aquilino Ribeiro apelida-a de nobre e honrada, pois «não chamavam os antigos aos castanheiros os ossos de Portugal?». E recordamos que sobre esta magnífica árvore nacional se diz que leva «trezentos anos a crescer, trezentos no seu ser, e trezentos a morrer»*”⁵⁴.

Com base em estudos precedentes⁵⁵ e no presente, constatamos que para a execução de uma boa parte das pinturas dos retábulos quinhentistas portugueses, foi utilizada madeira de bordo importada da Flandres, e paralelamente uma grande percentagem utilizou madeira de produção nacional, como o castanho⁵⁶ ou carvalhos⁵⁷, de procedência local correspondente à vegetação florestal da zona (Vd. Anexo I, Fig. 1; 4 -7), visto que são raros os exemplares que empregam outras matérias-primas no suporte estrutural.

⁵³ Ver fundamentação na interpretação e conclusões das tabelas comparativas sobre esta temática. (Vd. Tabela A-D pp. 123-129)

⁵⁴ Vd. FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo. 1994. Vol.I, p.12.

⁵⁵ Destacamos «O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV» dirigido em 1974 por Abel de Moura, para o qual Albino de Carvalho contribuiu com o estudo e identificação dos suportes. Neste trabalho é feita ainda a contextualização das madeiras usadas na época, “*No que respeita a suportes, na sua quase totalidade, os quadros da escola portuguesa do Séc. XV foram pintados sobre madeira de carvalho; o mesmo sucedendo com os da primeira metade do Séc. XVI. No entanto conhecem-se alguns exemplos da pintura das oficinas do norte e do centro do país executada sobre madeira de castanho*”. Vd. MOURA, Abel de, dir. – *O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974, p.14.

⁵⁶ Sendo a mais utilizada em pintura a «*Castanea Sativa Mill*».

⁵⁷ Carvalhos integrantes da flora portuguesa e recobrimdo extensas áreas “*(...) com predomínio, ao Norte, das Quercíneas de folhagem caduca – Quercus robur L. e Q. pyrenaica Willd – e, ao Sul, das espécies sempre verdes – Q. suber L. e Q. ilex L. –, estabelecendo a transição entre dois grupos a Q. faginea Lam. De folhagem marcescente. (...) A mais qualificada de todas elas como produtora de madeira de grandes dimensões foi sempre a Q. robur, representada sobretudo no Noroeste, em especial na região de Entre-Douro-e-Minho.*” Vd. CARVALHO, Albino – III – Contribuição para o estudo e identificação das madeiras do suporte. In *O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974, p.40.

No *mapa da vegetação florestal anterior ao séc. XVIII*⁵⁸ publicado por J. Marette, constatamos que na área correspondente a Portugal continental existem apenas três áreas específicas de Castanheiros e por norma, como refere a autora, são zonas de florestas de montanha. Correspondem às regiões de Trás-os-Montes (Vila Real; Bragança) e da Beira Alta (Viseu; Guarda), as restantes regiões apresentam essencialmente várias espécies de carvalho – *Quercus* (Vd. Anexo I, Fig. 2).

Para uma correcta⁵⁹ interpretação dos dados recorreremos à experiente Bióloga Lília Esteves⁶⁰ do Instituto dos Museus e da Conservação, que nos cedeu informação resultante da sua larga experiência em identificação de madeiras e datação por dendrocronologia em Portugal. Concluiu esta especialista que *para Sul ex. Lisboa, Évora, possivelmente por ser mais escassa a vegetação florestal (essencialmente Sobreiros), os pintores recorriam à madeira de Carvalho proveniente do Báltico (ressalvou, a informação é segura por datação dendrocronologica), para Norte do país usam muito mais o Castanho (que era a madeira local) mas também já se identificaram muitas pinturas em Carvalho e muito raramente em Nogueira.*

Assim, torna-se evidente que em Portugal é frequente o uso equitativo de madeira local e madeira importada na criação pictórica nacional, feita por mestres portugueses.

⁵⁸ MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle: publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris: A.&J.Picard, 1961, p.47.

⁵⁹ Utilizamos o termo «correcta» visto que em outros países, como por exemplo no caso italiano, investigadores chegaram à conclusão que a determinação do tipo de madeira só é suficientemente válida quando acompanhada da devida recolha de amostra e sua análise, “*In most cases examination of the verso of the panel painting support with the naked eye is insufficient to determine the wood species used, not only because of the structure of the wood itself, but also because the wood has aged and the colour and consistency may have been changed by the course of time, or by restoration materials. For this reason, it is essential to carry out cross-section analysis using an optical microscope. (...) Unfortunately, in the past, wood has often been identified using only visual evidence, even in the case of species that cannot be recognised with the naked eye. As Peter Klein has stated, many identifications published in past catalogues were proved to be false after they were microscopically analysed.*” Vd. BRUZZONE, Raffaella; GALASSI, Maria Clelia – *Ob cit.*, p.253.

Apesar de no mesmo estudo se deixar claro que madeiras como especificamente o carvalho ou coníferas (Pinho) são exceções visto que a clara observação (à vista desarmada) das características destas madeiras são por norma fieis distintivos, “*Oak wood and conifer woods are exceptions because they can be distinguished in X-radiographs and with the naked eye by examining the back of the painting or the unpainted edges: oak wood shows a recognisable and typical structure, with large rays and latewood pores in radial, flamelike groups; the conifers have a peculiar wood grain, in the form of prominent parallel lines. The latter can sometimes be observed by looking at the surface in raking light, mainly in the presence of a thin ground.*” Vd. IDEM – *Ibidem*, p.253.

⁶⁰ Em comunicação pessoal, para a presente dissertação.

Logo, a premissa (já muitas vezes defendia) da utilização em exclusivo das madeiras locais na produção artística de um país ser um dado “científico” de identificação, levanta grande polémica entre investigadores.

Comparemos, então, a teoria de Hélène Verougstraete conjunta com a de Roger Van Schoute (de 1989) e de Raffaella Bruzzone e Maria Clelia Galassi (2011) a desfavor da pioneira publicação de J. Marette (1961); ou ainda, por exemplo a de Victoria Vivancos Ramón (2007) baseada na sustentação de R. Marijnissen (1987).

Segundo a argumentação de 1989, dos primeiros investigadores, passo a citar, “*J. Marrete pensait que les peintres du 12e au 16e siècle avaient utilisé exclusivement le bois local. Elle fondait cette opinion sur la parfaite correspondance entre la végétation forestière et la nature des supports dans diverses regions (Italie, Allemagne, Espagne, France, Portugal; Flandres, Hollande et Angleterre). La détermination d’une école découlait donc de l’identification de l’essence. L’importance du commerce du bois à cette époque n’avait pas échappé à cet auteur qui estimait cependant que le bois importe ne faisait que transiter dans les Pays-Bas ou qu’il était utilisé dans les grands chantiers navals. Des études recentes en matière de dendrochronologie modifient cette manière de voir et révèlent que les peintres flamands ont peint sur du chêne provenant du bassin de la Baltique. Du bois de la Baltique est également utilisé dans les travaux publics à l’époque, à côté des ressources locales.*”⁶¹.

Do ponto de vista das investigadoras italianas o estudo de Marette foi pioneiro e considerado um marco na história da identificação das madeiras utilizadas na pintura europeia do período de ouro, mas paralelamente é reconhecida a necessidade de re-avaliação dos resultados obtidos em virtude dos erros detectados nas identificações e posteriores conclusões estatísticas nesse trabalho, “*Jacqueline Marette’s Connaissance des primitifs par l’étude du bois (1961) was a milestone in the study of wooden supports. Nevertheless, she based her research not only on micro-analysed wood, but also on identification executed by visual inspection, even in the case of panels believed to be poplar: Poplar can be confused with lime wood or willow as they are similar in colour, but*

⁶¹ Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*. Bélgica : [s.n.], 1989, p.14.

*have a different wood anatomy. For this reason Marette's research must be re-evaluated with the help of the microscopic analysis that has been undertaken over the last decades. (...) Comparing the statistical evaluations carried out by Marette in 1961 and Klein in 1983, we can note that the incidence of Poplar decreases from 90.0% to 72.0% while that of other species increases: lime from 1.4% to 4% and spruce from 0.9% to 10.0%*⁶²

Vejamos agora a conclusão generalista feita em 2007 por Victoria Vivancos Ramón, através do estudo de Marijnissen, “*Éstes es un dato muy importante a tener en cuenta a la hora de identificar el lugar de origen de una pieza, ya que está probado científicamente que el tipo de esencia de madera ofrece una identificación geográfica bastante precisa durante esta época, es decir que casi al cien por cien, las maderas utilizadas por los artistas hasta finales del siglo XVI se corresponden con una rigurosa exactitud con la vegetación florestal de las regiones donde pintaban. Esta regla es bastante absoluta y permite afirmar que los pintores de esta época salvo raras excepciones no utilizaban otro tipo de madera que la producida y comercializada habitualmente en sus zonas de origen.*”⁶³.

Ou ainda, como bem notou Albino de Carvalho, “*O facto de na Escola de Lisboa se ter optado invariavelmente pelos Carvalhos surpreende em certa medida, se aceitarmos, como sustentam diversos estudiosos e historiadores, que a escolha das madeiras utilizadas em suportes não obedecia a definidas exigências, pois os artistas limitavam-se a empregar os materiais que havia disponibilidades nas regiões ou países em que trabalhavam.*”⁶⁴

Sobre este assunto cabe-nos (a par do que supra referimos sobre o caso específico da oficina de Vasco Fernandes) concluir que a utilização da madeira local ou importada poderá ir além da vontade e escolha contratada, devendo-se ainda hipoteticamente à relação estabelecida entre:

- Localização geográfica da oficina/empreitada⁶⁵;

⁶² Vd. BRUZZONE, Raffaella; GALASSI, Maria Clelia – *Ob. cit.*, p.254.

⁶³ Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla. Ob. cit.*, p.57.

⁶⁴ Vd. CARVALHO, Albino – *Ob. Cit.*, p.40.

⁶⁵ Importa salientar que de um modo geral, e sempre que possível, eram os pintores que se deslocam aos locais para a realização da encomenda (apesar de terem oficina própria na sua cidade), sempre que recebiam uma empreitada deslocavam-se para a “oficina provisória” cedida pelo bispo encomendante que tinha o encargo de lhe ceder. Exemplo desta situação foi o sucedido com Vasco Fernandes na obra de Lamego; com

- Matéria-prima disponível (dentro dos *timings* celebrados);
- Prestígio do encomendante, mestre e da empreitada, poder económico para a aquisição.

Dando seguimento à questão levantada por Albino de Carvalho, tomando o exemplo de dois pintores régios com oficina em Lisboa como Jorge Afonso e Gregório Lopes⁶⁶, podemos verificar que na obra de ambos predomina a utilização da madeira de carvalho e no caso de Gregório Lopes grande parte determinadas como provenientes do Báltico⁶⁷. Esta analogia ganha força se associarmos à localização das oficinas (Lisboa) a maior e facilitada acessibilidade aos grandes portos e por conseguinte às matérias-primas importadas, podendo ser este um dos factores para o uso dos suportes tidos como de qualidade pelos pintores quinhentistas. Não nos podemos esquecer que o carvalho⁶⁸ crescido no clima temperado em solo português (espécies dominantes na pintura *Quercus pyrenaica* e *Q. robur*) que apesar das afinidades morfológicas (botânicas) e anatômicas (xilológicas) difere substancialmente do nórdico (*Quercus pedunculata* e *Q. sessiflora*) principalmente nas características finais de estabilidade física da madeira. sendo os do Norte europeu mais homogêneos, “*Dos Carvalhos indígenas portugueses o que produz madeira mais qualificada para aplicações em que se exige homogeneidade estrutural, fraca anisotropia e estabilidade dimensional, é, sem dúvida, a espécie Q. robur (=Q.*

os mestres de Lisboa em Ferreirim, entre outros. O motivo principal para esta norma é precisamente a necessidade de reduzir as dificuldades advindas da execução, transporte e montagem de uma grande máquina retabular.

⁶⁶ Pintor régio de D. Manuel I e D. João III (Pintor-cavaleiro da ordem de Santiago).

⁶⁷ Constatámos vários exemplos nas tabelas apresentadas no estudo de Lília Esteves e Peter Klein denominado “Estudo dendrocronológico de painéis de carvalho dos séculos XVI e XVII, como base para estabelecer uma cronologia para Portugal”. In INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO. *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999. pp.179-189.

⁶⁸ Albino de Carvalho tinha já alertado para circunstâncias igualmente pertinentes como a dimensão das pranchas resultantes destes troncos, “*Desde os tempos mais recuados o carvalho faz parte integrante da nossa flora. Há extensões no nordeste do país onde a espécie mais qualificada é o «Quercos rubor», o qual mantém uma dimensão média, incapaz de fornecer pranchas que pudessem interessar os pintores daquela época; por isso aqueles artistas recorriam às espécies provenientes do Norte da Europa. Convém também notar que no Séc. XV a disponibilidade de madeiras de boa qualidade em Portugal era bastante limitada*”. Vd. MOURA, Abel de, dir. – *O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974, p.14.

peduncalata). A área de distribuição desta essência no nosso território é (...) relativamente limitada, decerto a mais restrita de todas as *Quercíneas*”⁶⁹

Apesar de ter concluído que quase a totalidade dos quadros atribuídos à Escola Portuguesa de séc. XV era pintada sobre madeiras de carvalhos, Albino de Carvalho salientou por exemplo que Lisboa não se situava numa região rica em carvalhos de grande porte e capazes de fornecer tábuas como a pintura requeria. Em sua opinião quando os artistas não recorriam à madeira importada era possível o seguinte cenário “(...) *teriam os Artistas de recorrer aos povoamentos existentes nos Concelhos do norte do Reino. Convém notar que já no século XV a disponibilidade de madeiras de boa qualidade em Portugal seria bastante limitada*”⁷⁰.

Divergindo de alguns investigadores, e de acordo com Albino Carvalho⁷¹ pensamos que a identificação da madeira, por si só, não é um dado rigoroso para a atribuição da proveniência da pintura e da sua autoria, visto que uma tábua de carvalho do Báltico não tem de ser exclusivamente pintura flamenga, podendo perfeitamente ser portuguesa, pintada em solo nacional e por mestre português. Simplesmente, a matéria-prima foi exportada/importada.

Retomando a temática descritiva do processo de realização de um suporte, após a escolha do material lenhoso, outras condicionantes influíam na durabilidade e estabilidade do painel. Eram procuradas outras características e cumpridos certos tratamentos com vista ao aumento da qualidade: desde a sua perfeita secagem, no mínimo de dois a seis anos, à preparação por limpa de nós, fendas e ataques de insectos, ou ainda na escolha da estação e tipo de corte. Todos estes factores podem ser cruciais para a vida de uma pintura. Alguns destes requisitos baseavam-se em crenças antigas que consideravam precauções, como a que se segue, “*Lo primero que hacía el carpintero era seleccionar las planchas de madera*

⁶⁹ Vd. CARVALHO, Albino – *III Contribuição para o estudo e identificação das madeiras do suporte*, ob.cit., p.41.

⁷⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.40.

⁷¹ Que à data da publicação das suas conclusões acerca da pintura do séc. XV acautelou o seguinte, “*Esta conclusão envolve, como se compreende, certa responsabilidade, na medida em que durante muitos anos a grande maioria dos Historiadores portugueses se empenhou em demonstrar que a madeira usada era seguramente de origem Lusitana. É verdade que essa atitude foi quase sempre ditada mais por sentimentalismo patriótico do que por lúcida análise de carácter científico. (...) Conclui-se, pois, que existem grandes probabilidades de que as madeiras usadas nos suportes de pinturas pela Escola Portuguesa dos séculos XV e XVI sejam de origem flamenga.*” Vd. *Ibidem*, p.45.

*curada y cortada com «Bona lluna plena» y a ser posible de sección radial, por ser más estables»*⁷². Optavam por norma pelo Inverno como estação mais favorável para o abate das árvores visto ser a época em que a madeira contém menos seiva e, como tal, diminuiria o ataque de fungos ou insectos xilófagos.

Apesar de serem conhecidas as inevitáveis alterações da matéria, os artistas tomavam opções técnicas que contornavam os danos futuros na obra, sendo sempre preferível e para a finalidade da pintura as oficinas adquiriam madeiras bem secas (ensamblar para unir as tábuas entre si), cabendo-lhes a tarefa de regularizar a superfície para ser preparada e não raras as vezes pintada em ambas as faces. Como se pode ler em “(...) *muito boa e bem seca que seja a madeira, ela sempre se movimentará. Com a intenção de reduzir os riscos inerentes, os pintores adoptaram invariavelmente duas medidas: pintar sobre o lado da prancha que, ao secar, tendia a ficar convexo e cobrir essa face com uma pasta que, ao solidificar, criava um meio de transição relativamente elástico entre o suporte e as camadas de pintura. A este induto chamava-se preparo ou camada de preparação, tradicionalmente composta por gesso ligado com cola de peles, nos países da bacia mediterrânica, e por cré aglutinado com a mesma cola, nos países do Norte. Em Portugal, as camadas de preparação contêm normalmente gesso.*”⁷³

Sumariamente, por norma, o processo de obtenção das pranchas era uma operação que decorria nas serrarias, que estavam nas próprias florestas ou junto delas e adoptavam a seguinte metodologia: Abate da árvore (realizado no Outono, segundo os conhecimentos que Vitruvio afirmou e que à antiguidade); Processo de desbaste, sendo este variável pela possibilidade de desbaste a machado até obter uma peça prismática de formato cúbico, que se serrava ou segundo as necessidades, para alcançar elementos das diversas esquadrias, podendo-se obter vigas, tábuas, barrotes, etc.

No que respeita ao desmanche para a obtenção de tábuas com superfície (espessura e largura) para a pintura, era realizado um corte longitudinal segundo a técnica que menos desaproveitava matéria, “*O tronco era partido ao meio, depois em quartos e, de seguida, em sextos. As tábuas que mediam em média três metros de altura por trinta centímetros de*

⁷² Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *Ob. cit.*, p.56.

⁷³ Vd. INSTITUTO PORTUGUES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Conservar é Conhecer*. Lisboa: IPCR/IMC, Museu Nacional Machado de Castro, 2003, p.50.

largura, eram, então, cortadas pelo veio em secções triangulares radiais, resultando uma madeira sem nós e regular o que lhe conferia maior resistência. De seguida eram aplainadas com instrumentos próprios, com uma espécie de machado, permanecendo, por vezes, as marcas que testemunham esse trabalho.”⁷⁴

Actualmente, é ainda possível distinguir, como veremos, em grande parte das obras, as marcas dos diferentes instrumentos utilizados no processo de preparação e desbaste das madeiras, pois estes suportes apresentam ainda as irregularidades nas superfícies dos reversos, “(...) *presentaban cierta tosquedad en su aspecto, ya que se cortaban com diferentes tipos de hachuelas, pues la sierra no se generalizo hasta el siglo XVII*”⁷⁵. As marcas na superfície a pintar, ou eram ocultadas com a aplicação da camada de preparação, ou eram alisadas/ aplainadas, “*Teófilo relata también como una vez unidas las tablas se alisaban com una cuchilla curva manejada com ambas as manos*”.

Embora generalizado mais tardiamente, era ainda comum para a finalidade de obtenção de pranchas a partir do tronco recorrerem ao denominado método de “fios paralelos”, que consistia em serrar o tronco longitudinalmente e cujas marcas são as características linhas semi-regulares e paralelas.

Extraíam-se, assim através dos diversos métodos essencialmente tábuas cortadas em secção longitudinal, como são exemplo as pranchas no sentido radial e tangencial aos anéis (Vd. Anexo 1, Fig. 18) e com dimensões que variavam entre os 2 a 5 centímetros de espessura e entre os 20 e os 40 centímetros de largura (dimensões em média e que variam com as dimensões do tronco).

No que se refere às dimensões, esquadrias e cortes das peças, apesar do exemplo apresentado, não havia grande leque de escolha, pois estas estavam intrinsecamente ligadas aos usos e métodos construtivos da época ou às necessidades de maior aproveitamento de recursos. Sendo este o motivo pelo qual, contrariamente ao esperado, seja muito comum o uso de pranchas tangenciais, com maior proveito do tronco “(...) *las pinturas de los retablos están construídas com tablas de corte tangencial, cuando es manifesta la*

⁷⁴ Vd. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO – *Cadernos de Conservação e Restauro* 6/7: *O Retábulo flamengo de Évora*, ob. cit., p.38.

⁷⁵Vd. CALVO MANUEL, Ana M^a – *La Restauración de Pintura sobre Tabla: su Aplicacion a três Retablos Góticos Levantinos*. Castelló: Diputació de Castelló, 1995. p.92.

tendência que tienen a curvarse este tipo de tablas al perder humedad. (...) el corte radial, que hubiera sido más apropiado para la construcción de soportes de pintura por ser menos propenso a las deformaciones y a las grietas, es sin embargo, mucho menos habitual.”⁷⁶

Apesar das dificuldades causadas pela escassa acessibilidade aos reversos, ao longo desta investigação pudémos observar variados exemplos de painéis em castanho e carvalho. Tendencialmente, as pinturas provenientes e executadas no Báltico apresentam a madeira de carvalho em corte radial (embora também surja mais esporadicamente o tangencial); nos painéis com proveniência nacional (portuguesas) não é invulgar nas duas essências apresentarem o corte tangencial⁷⁷. A distribuição dá-se associada ao tipo de madeira da seguinte forma (salvo possíveis exceções): nas pinturas sobre castanho o corte tangencial é o predominante; nos suportes de carvalho o corte mais vulgar é o radial. Apesar da única dedução segura que podemos tirar em caso de dúvida e de cortes pouco rigorosos ser o uso da definição “*corte em secção longitudinal*” (pois abarca o corte tangencial, o radial mas principalmente aquele intermédio quando não temos um “corte limpo”⁷⁸).

As nossas observações não puderam ser mais exaustivas devido à impossibilidade de visualização dos topos das pranchas para uma segura detecção do corte, por impossibilidade de remoção das molduras na grande maioria das obras.

Não é incomum, no caso português, num mesmo painel conjugarem pranchas de árvores diferentes e cada uma com o seu corte (o tangencial e o radial), fosse este de

⁷⁶Vd. BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Técnicas y materiales la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Edición Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p.232.

⁷⁷ Exemplo de madeira de carvalho com corte tangencial: “1.1 Objecto: pintura sobre madeira. 1.2 Autor: atribuído a António Nogueira. 1.3 Título: “Pentecostes”. 1.4 Data: séc. XVI. (...) 1.8 Dimensões (alt. x larg. x esp.): 475 x 295 x 10 mm. (...) 1.10 Proprietário: Museu Regional de Évora. (...) 3.1 Tipo de madeira: madeira de carvalho. 3.2 Construção: painel em formato rectangular em paisagem, composto por 2 pranchas com o fio disposto na vertical. 3.3 Corte da madeira: pela observação a olho nu do topo das pranchas verifica-se que estas apresentam um corte tangencial. Esquema 2 – Exemplo de esquema da inclinação dos anéis de crescimento – indicados pelas setas – observados no topo inferior do painel Cristo Perante Pilates” Vd. COSTA, Tânia – *Relatório de Estágio, Divisão de Pintura – Área de Suportes de Madeira*. Lisboa: IPCR; PEPAP. 2007, p.16.

⁷⁸ Esta conclusão surgiu da comunicação pessoal com a bióloga Lília Esteves do IMC-IP que nos alertou para o uso desta terminologia por ser geralmente a mais adequada, visto que na sua longa experiência em identificação de madeiras ter constatado que os cortes nem sempre estão cortados com rigor, o que resulta em pranchas com cortes entre o tangencial e o radial muito difíceis de determinar. Como tal por segurança científica devemos recorrer ao termo corte longitudinal.

madeira de castanho ou carvalho. Vejamos o exemplo da pintura *Ressurreição*⁷⁹ de Gregório Lopes, constituída por seis elementos de carvalho do Báltico, três em corte radial e os restantes em radial/tangencial (sendo que dois deles pertencem à mesma árvore).

Devemos ter em conta que certas técnicas de corte se vulgarizaram em períodos diferentes nas diferentes regiões. As serrarias conhecidas desde o período clássico apenas regressam a grande actividade do séc. XV em diante, com o aparecimento standardizado da serra para a obtenção de grandes tábuas. O mesmo se tinha passado com a plaina⁸⁰ que era já utilizada pelos Romanos mas apenas se tornou comum após o século XIV.

O uso destes instrumentos é possível de ser determinado quase como se de uma “impressão digital” se tratasse, pois estes imprimem na superfície dos reversos das pranchas de madeira as suas marcas (toolmarks). Em última análise, existem alusões a casos de investigações com invulgar ventura onde já aconteceu que através das características da lâmina de uma serra foi possível determinar a proveniência da execução do corte.

Cada instrumento tem características, formatos e dimensões diferentes e que quando conservados são registos valiosos para a história da peça. Pois são testemunhos da construção das múltiplas placas que formam a pintura e que nem sempre são de cariz unitário, isto é, o tratamento de cada tábua pode variar na mesma pintura. As marcas mais comuns são as dos seguintes instrumentos do trabalho da madeira (corte e desbaste⁸¹): Serra, machado, goiva, enchó e plaina.

Sumária e genericamente à vista desarmada os instrumentos⁸² distinguem-se pelas seguintes marcas características (Vd. Anexo I, Fig. 22; 57; 60; 106) a Serra (saw), instrumento de corte, forma grandes traços paralelos e contínuos com certa regularidade, podendo estes estar na diagonal e imprimindo a superfície dentada da serra no lenho

⁷⁹ Constatámos vários exemplos deste método nas tabelas (secção sobre a posição do corte) apresentadas no estudo dendrocronológico de painéis de carvalho dos séculos XVI e XVII, como base para estabelecer uma cronologia para Portugal de Lília Esteves e Peter Klein no âmbito do *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. pp.185-188.

⁸⁰ A plaina era o instrumento usado para uniformizar a superfície do painel após a união e colagem das várias pranchas constituintes.

⁸¹ O termo «desbastar» ou «desengrossar» refere-se à acção e trabalho de desbastar a madeira para remover a grossura e matéria não desejada.

⁸² Devido à parca unidade na utilização de terminologia, para facilitar a compreensão e afastar possíveis dúvidas foi indicado também o nome do instrumento em inglês.

cortado; o Machado (axe), instrumento de corte/ desbaste, comparativamente aos restantes, deixa em norma menor número de marcas na superfície, pois bastam alguns lances fortes para remover ou cortar grande parte da superfície. Nas zonas onde acerta a machadada é visível a impressão firme da lâmina em cunha e projecta-se a superfície posterior; a Goiva (gouge), instrumento de desbaste, cinzel semi-esférico que ao “lascar” o suporte deixa múltiplos sulcos pequenos, lineares em várias direcções e de superfície lisa e concava; a Enxó (hand adze), instrumento de desbaste, com forma de pequena enxada pode ter lâmina de fio liso ou semi-curvado. Quando curva tem marcas semelhantes a certas goivas mas maiores mais largas e por norma menos profundas, deixa múltiplos sulcos “ovalados” mas irregulares e de superfície lisa e ligeiramente concava; A Plaina manual (wood plane), e *garlopa* instrumento (com lâmina de fio liso) de desbaste de superfícies lenhosas deixando-as prontas para o “acabamento”, confere pequenas e leves linhas de passagem e concede à superfície uma textura lisa e uniforme; a Plaina curva de duas mãos (drawknife), usada para aparar e alisar as superfícies lenhosas, que poderá deixar leves sulcos côncavos cuja profundidade varia com a curva da lâmina.

Após o processo de corte eram transportadas (ou exportadas) para as cidades onde os carpinteiros, entalhadores, ensambladores ou mesmo pintores se iam abastecer. A preparação da madeira, paralelamente ao tipo de corte, era como já referimos um factor determinante na qualidade e durabilidade do lenho. No momento da escolha, os artistas rejeitavam (sempre que necessário e possível) a madeira de cor clara da zona externa do tronco, o borne⁸³, por ser a zona da madeira onde se processa a circulação de água e de nutrientes entre a raiz e a os tecidos activos da planta, e que como tal, torna essa madeira menos densa, propensa a empenos, mais sujeita a ataques de insectos xilófagos/fungos e

⁸³ O borne, sinónimo de alburno, é a porção viva do xilema ao longo da qual se processa a circulação de água e de nutrientes entre a raiz e a os tecidos activos da planta. Sendo células vivas e com funções essencialmente de condução, quase sempre o exame do corte de um tronco revela o alburno como uma zona de coloração mais clara rodeando a porção interior de cor mais escura (o cerne). Em geral a distinção da cor é nítida, mas noutras o contraste é ligeiro, de modo que não é sempre fácil dizer onde uma camada acaba e a outra começa. A cor do borne fresco é sempre clara, às vezes quase branca, embora seja frequente um tom amarelado ou acastanhado. Vd. FERREIRINHA, Manuel P. – *Glossário Internacional dos termos usados em anatomia de madeiras: Versão Portuguesa*. Lisboa: Ministério do Ultramar, Junta de Investigações do Ultramar, 1958.

com maior presença focos instáveis, os nós. Optavam antes pelo uso essencialmente do cerne⁸⁴ pela sua durabilidade e resistência mecânica.

Acreditamos e colocamos a possibilidade que em oficinas muito pequenas e com pouco trabalho (não obstante de acontecer em outras mais activas) fosse directamente o próprio mestre pintor ou até mesmo um de seus ajudantes a fazer o trabalho de preparação do painel apesar de, por norma, ser trabalho dos ofícios da madeira (como iremos comprovar). Nas cidades onde se laborava muito na área artística, desenvolveram-se as organizações dos chamados grémios, entre artistas especializados na mesma habilidade, para regulamentar o ofício (temática onde nos iremos deter mais à frente.). Certo era que vulgarmente e independentemente da área de labor cada mestre fabricava os seus próprios instrumentos.

Durante os séculos XV, XVI e XVII por toda a Europa mas essencialmente nos países baixos foi muito comum que os marceneiros que preparavam suportes, ou por vezes os lenhadores ou ainda os comerciantes, incluíssem nas madeiras a sua identificação pessoal ou do grupo, “(...) *marks may have been made by timber tradesmen or (...) by the lumberjacks in the Baltic area*”⁸⁵. Motivo pelo qual é visível em alguns reversos⁸⁶ a

⁸⁴ O cerne (palavra que tem a mesma origem etimológica que núcleo) é a designação dada à parte do xilema do tronco que já não participa activamente na condução de água, assumindo uma função essencialmente de suporte mecânico da estrutura da planta. A distinção entre cerne e borne é clara na maior parte das espécies, já que em corte os troncos apresentam uma porção mais escura de madeira no centro e uma porção mais clara na parte externa. A primeira corresponde ao cerne e a segunda ao alburno. Contudo, nem sempre esta diferença é facilmente percebida, pois a mudança de cor pode ser gradual e pouco marcada. O cerne é constituído por células mortas, formando uma estrutura mais ou menos enrijecida de suporte, em torno da qual o alburno se vai progressivamente formando. À medida que as células do alburno decaem e morrem, vão sendo incorporadas no cerne, o qual vai assim crescendo radialmente, acompanhado a expansão do xilema. Embora possa, dadas as suas características higroscópicas, funcionar como um importante reservatório de água para a planta, o cerne é na sua essência uma estrutura de suporte, não sendo vital para a sobrevivência da árvore. Em termos de determinação da qualidade da madeira e dos seus usos, a dimensão e características do cerne são determinantes, sendo este em geral valorizado pela sua dureza e resistência ao ataque por insectos. A madeira de cerne é em geral preferida para usos em que se requeira durabilidade e resistência mecânica. Vd. FERREIRINHA, Manuel P. – *Ob.cit.*

⁸⁵ Vd. WADUM, Jorgen – Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p.162.

⁸⁶ Tanto em painéis, como em retábulos ou ainda em esculturas, e não raras as vezes sob a camada de preparação.

presença de incisões simbólicas: *traços*⁸⁷, talhadas a buril ou goiva normalmente junto à borda ou na zona do chanfro do painel, “*Dans le cases des peintures les marques se situent sur un seul élément et sont souvent sectionnées par un joint, un chanfrein ou par le bord du panneau. Ces marques sont donc antérieures au trace et à l’assemblage final avec lequel elles ne semblent pas avoir de relation.*”⁸⁸.

Em Portugal, estas incisões são visíveis numa série de painéis de pintores portugueses mas cujos suportes foram importados do Báltico ou, surgem ainda, em obras importadas já acabadas (Vd. Anexo 1, Fig. 10; 15). São exemplo o painel de carvalho do pintor Gregório Lopes *Santo António pregando aos peixes* de 1536, proveniente do Convento de Cristo de Tomar; a pintura de Jorge Afonso sobre carvalho *Baptismo de Cristo* da Charola do Convento de Cristo de Tomar (entre 1488-1499); ou ainda a pintura sobre carvalho *Morte da Virgem* pertencente ao Retábulo da Sé de Évora porventura proveniente de Bruges (entre 1485 e 1522).

No núcleo de obras pertencentes à oficina de Vasco Fernandes apenas surgem exemplos de marcas de marceneiro «*a buril*» em cinco pinturas do grande retábulo-mor da Sé de Viseu de 1500-1506, na *Adoração dos Reis Magos*; na *Fuga para o Egipto*; no *Cristo no Horto*; na *Descida da Cruz* e no *Pentecostes*, (Vd. Anexo I, Fig. 13; 14). Todas em madeira de carvalho que se julga proveniente do Báltico.

Este acto era muitas vezes seguido pelo responsável do atelier que colocava depois de findo o trabalho a sua própria marca “*Mainly on the back of Brabant panels, one can sometimes see lines cut with gouge that cross one another, creating a pattern of complicated marks. It is interesting to note that these marks do not continue across joins between two plaks*”⁸⁹. Apesar do seu significado concreto não estar ainda bem elucidado, julga-se terem sido símbolos de identificação mas igualmente do controlo de qualidade de uma determinada corporação, oficina ou artista.

⁸⁷ Podemos ainda ver vários exemplos destas marcas incisas (traços) em, Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, ob. cit., p.68.

⁸⁸ Vd. IDEM, Ibidem, p.67.

⁸⁹ Vd. WADUM, Jorgen – *Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries*, ob. Cit., p.162.

Não raras as vezes eram realizadas marcas a compasso (Vd. Anexo I, Fig. 16; 17) e/ou a plaina, como são exemplo as dos Marceneiros de Bruxelas, “*La marque des menuisieres de Bruxelles «au compas et au rabot» a été relevée sur un certain nombre de tableaux.*”⁹⁰.

Importa estabelecer aqui a hipotética relação com as marcas de compasso (incisões com cerca de 10 cm de diâmetro) visíveis no suporte de castanho da pintura *Criação dos Animais* do retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511), que segundo Dalila Rodrigues tanto poderá ser um ensaio⁹¹ do mestre para outras pinturas do mesmo conjunto, (possibilidade que reconhecemos visto as radiografias que realizamos aos referidos painéis detectarem como característica do pintor o desenho inciso e a compasso); como poderão ser, e não podemos deixar de aludir à luz desta análise, uma marca dos marceneiros, responsáveis pela preparação dos suportes, os subcontratados entalhadores flamengos Arnão de Carvalho e João de Utrecht «Utreque» (Vd. Apêndice I, Fig. 7). Igual raciocínio se aplica às duas marcas de compasso (incisões com cerca de 10 cm e 7 cm de diâmetro, respectivamente) que surgem no centro do reverso da pintura sobre castanho do monumental *S. Pedro* da Sé de Viseu (1535-1540) (Vd. Apêndice I, Fig. 128). Ambas as obras da autoria de Vasco Fernandes mas cujo marceneiro desta segunda grande obra se desconhece.

Em algumas regiões da Europa, se a madeira fosse de boa qualidade, livre de insectos, vermes, nós, borne, entre outros “defeitos”, eram aceites e marcadas com o selo – *branding*⁹². Também eram comuns os monogramas que se gravavam imprimindo uma figura com um selo de ferro quente (Vd. Anexo I, Fig. 11). Apesar de nem todos os painéis

⁹⁰ Marcas visíveis em várias obras de por exemplo: Hugo Van der Goes ou de Gossuin Van der Weyden, Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, ob. Cit., p.67.

⁹¹ Teoria avançada por Dalila Rodrigues, “*O suporte deste painel, um elemento único, conserva o trabalho primitivo de desbaste e regularização da madeira, motivo pelo qual assume importância a presença de três formas circulares interceptadas, marcadas através de uma linha incisa, com cerca de dez centímetros de diâmetro. Pela sua coincidência com a forma e dimensão de elementos pintados nos outros painéis, como o do óculo central do painel da Apresentação do Menino no templo e como os da Circuncisão, embora neste em perspectiva, supomos que se trata de um ensaio ou experimentação de formas realizadas depois picturalmente.*” Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura portuguesa del Renascimento (c. 1500 – 1540)*. ob.cit., p.112.

⁹² O acto de marcação «branding» considerava-se como um trabalho de “gerenciamento de uma marca” junto ao mercado. Isto é, a construção de uma imagem/marca para o produto (os painéis de madeira) de qualidade.

terem testemunhos desta informação⁹³, quer por nunca a terem tido, quer por terem desaparecido ao longo do tempo, foi um costume muito comum nos países nórdicos.

Estas marcas tiveram origem atendendo à necessidade de autenticar as obras para oferecer uma imagem de garantia e de qualidade do trabalho, neste caso, dos suportes, valorizando assim o valor comercial mas também artístico das pinturas. O *selo da Antuérpia* tinha a figuração das «mãos e castelo» que era o brasão local (Vd. Anexo I, Fig. 12). Se algum defeito fosse observado no suporte avaliado, o «decano» não admitia a marcação da madeira e era responsável pelo desmembramento do painel sem qualquer intervenção do *panel maker* ou seu assistente. Só após esta aprovação é que o *panel maker* carimbava a sua própria marca na madeira, que não raras as vezes consistia ainda em escrever directamente no lenho com giz vermelho⁹⁴.

Em Portugal, tal como em Espanha, não nos parece ter proliferado a intenção de realizar estes cunhos (selos) que tiveram origem na necessidade de autenticar as obras e oferecer uma marca de garantia e qualidade do trabalho “*Com relación a España es poca la relación existente de estas marcas, principalmente debido a que no hubo mucha tradición en realizarlas*”⁹⁵. Quando surgem exemplares destes em solo português, poderá ser um indício que o suporte é importado do Norte da Europa, ou que o mestre que o preparou é estrangeiro e demonstra os seus hábitos e técnicas de trabalho nas suas obras “*(...) All the panels with longitudinal cut marks, found in altars or on panel paintings, seem to have been made between the end of the fifteenth century and the last quarter of the sixteenth century. Most of the panels with this marks were used by painters in Brabant, Antwerp, Bruges, Brussels, or Louvain; however, a number of north German altars also have these cut marks. Such cut marks are to be expected on panels used in other regions*

⁹³ A probabilidade do desaparecimento destas ténues marcas aumenta gradualmente com o número de intervenções de conservação e restauro que a peça foi sujeita. Quer por desbastes invasivos dos suportes, quer por inclusões de embutidos ou madeiras novas.

⁹⁴ Inscrições normalmente negligenciadas, visto que por norma apenas são (actualmente) visíveis com luz ultravioleta (UV).

⁹⁵ Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*, ob. cit., p.55.

in northern Europe, if the wood originated in the Baltic area where it was marked before shipment to the Hansa towns for further manufacturing.”⁹⁶.

É de realçar o fenómeno já estudado por Jorgen Wadum⁹⁷, que consiste no facto de as pranchas onde surgem estas marcas nunca conterem marcas de serra. Provavelmente esta circunstância demonstra que todas as tábuas são divididas a partir do tronco.

A escala da pintura sobre madeira e, conseqüentemente, as suas dimensões foram variando ao longo do período da sua vigência. Técnica e tipologicamente começou por ser elementar e tornou-se monumental, isto é, introduzindo-se as pranchas em grandes máquinas retabulares de talha dourada, verdadeiras estruturas integradas nos edifícios para as quais foram projectadas e encomendadas. Por exemplo, em Itália nos “ (...) séculos XIII e XIV, o retábulo era preparado como um todo, isto é, a talha e os painéis a pintar eram montados em conjunto, recebendo depois uniformemente diversas camadas de gesso – grosso, em primeiro lugar, e mais fino, de seguida.”⁹⁸ Os altares góticos, construtivamente derivados dos italianos, eram modelos simples constituídos por três partes principais, sendo elas: o banco (correspondente à *predella* italiana) que se divide simetricamente, o corpo mais alto o denominado *central con calles* e o guarda pó de secção plana (em Itália o remate adquire formas triangulares ou de pináculo). Os detalhes decorativos diferiam de zona em zona consoante as influências (mas as bases práticas normalmente mantêm-se).

Não nos podemos esquecer que a criação artística das pinturas sobre suporte lenhoso está ligada à concepção do *Retábulo*⁹⁹, cujo nome deriva, etimologicamente do termo *retrotavulum*: *retro* - *detrás*, *tavulum* - *mesa*¹⁰⁰, altar. Na base do seu surgimento, estão sucessivas mudanças que atenuaram a importância da pintura mural no adorno da capela-mor, abrindo caminho à solução retabular enquanto ornamento arquitectónico. A

⁹⁶ Vd. WADUM, Jorgen – *Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries*, ob. Cit., p.162

⁹⁷ Vd. IDEM. *Ibidem*, p.162

⁹⁸ Vd. INSTITUTO PORTUGUES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Conservar é Conhecer*, ob. cit., p.50.

⁹⁹ Esta expressão designa “(...) um painel ou um conjunto de painéis de pintura, de escultura ou mistos colocados por detrás da mesa de altar, tal como a expressão indica (...). O termo *retavollo* também se aplica a um tríptico de volantes móveis mas, sobretudo, a partir dos inícios de quinhentos, a um políptico pictórico, escultórico ou misto, com a sua complexa armação” Vd. PEREIRA, Fernando António Baptista: *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, ob. cit., pp.76; 78.

¹⁰⁰ Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *Ob.cit.*, p.35.

expansão das obras em painel relacionam-se ainda com a sua inserção no denominado *retábulo narrativo*, ou ainda dos retábulos *pale*¹⁰¹, que representa uma ou mais séries iconográficas¹⁰², e paralelamente, surge como resultado da evolução social e por conseguinte, causado pela revolução técnica, marcada pelas acentuadas necessidades religiosas e litúrgicas vividas na época dos Descobrimentos.

Neste contexto, importa destacar que segundo a o historiador Fernando António Baptista Pereira os termos *retaullo*, *pale* e *tavoa*, assumem a seguinte relação, “ (...) *quer em instrumentos contratuais e notas de pagamento, quer nas descrições do recheio das igrejas (...) podemos constatar que o termo retauollo tanto podia designar apenas a armação como o conjunto incluindo as pinturas que formavam como, ainda, um painel isolado, à maneira das pale de altar italianas. Há todavia, que não confundir com tavoa, que se aplica aos painéis pintados sobre madeira que integravam os retábulos ou às peças de pequena dimensão, neste caso não necessariamente retabulares. O termo retavollo também se aplica a um tríptico de volantes móveis mas, sobretudo, a partir dos inícios de quinhentos a um políptico pictórico, escultórico ou misto, com a sua complexa armação.*”¹⁰³

Os primeiros retábulos monumentais, como é o caso do *Retábulo de São Vicente* da Sé de Lisboa do pintor Nuno Gonçalves, começaram a surgir no reinado de D. Afonso V (1438-1481), embora no contexto europeu estas obras de grande expressão do Poder já fossem comuns desde a segunda metade do século XV. Pelo impacto vindouro e posicionamento cronológico, o Retábulo flamengo da Sé de Évora pode ter sido ainda desencadeador dos seguintes aspectos “(...) *o retábulo de Évora aparece-nos como inovador no quadro da história da pintura em Portugal, inaugurando dois aspectos essenciais da pintura nacional nas décadas seguintes, a hegemonia do gosto à maneira flamenga, e a construção de grandes retábulos historiados, desenvolvendo-se na vertical*

¹⁰¹ Plural italiano de *pala*, também é comum o termo *palas* por adaptação do termo original à língua portuguesa; mas, na génese, um retábulo em pala é um retábulo constituído por uma grande pintura num só tramo e respectiva série de pequenas pinturas na predela todas associadas ao mesmo tema iconográfico, como são exemplo: o conjunto de cinco pinturas para as capelas da Sé de Viseu de Vasco Fernandes.

¹⁰² Vd. MARTINS, Fausto Sanches – Sob o Mecenato de D. Miguel da Silva, Vasco Fernandes transformou a catedral de Viseu na “Secunda Roma”. In *Estudos de Homenagem ao Professor Doutor José Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2006. Vol.2, p. 9.

¹⁰³ Vd. PEREIRA, Fernando António Baptista – *Ob. cit.*, pp.77; 78.

em várias fiadas de painéis.”¹⁰⁴. A herança da preferência pelos anteriores retábulos *portáteis* ou *movediços* prevalece com menos impacto, paralelamente, a estes fixos construídos em altura, de planta em perspectiva côncava ou recta, vulgarizados no reinado de D. Manuel (1495-1521) e entendidos como expressão arquitectónica. Fisionomia renovada no período de D. João III (1521-1557) ao *modo romano* como consciência do *valor antigo*.

Como referido no século XVI impera o uso da pintura figurativa inserida em ciclos narrativos, no entanto, segundo Francisco Lameira as conjecturas do contexto nacional possibilitaram o desenvolvimento de seis tipos de usos ou funções dos retábulos portugueses, sendo eles: “(...) *Retábulos narrativos ou didácticos. Tiveram grande aceitação nos séculos XV e XVI (...) Retábulos relicários. Apesar de serem pouco frequentes, existiram em todas as épocas, (...) Retábulos devocionais a um único tema. Existiram esporadicamente no século XVI. (...) Retábulos devocionais a três temas. Atendendo que são uma variante dos retábulos anteriores, (...) Retábulos eucarísticos. Os primeiros exemplares surgiram na sequência do Concílio de Trento. (...) Retábulos com múltiplas funções. Existiram em todas as épocas.*”¹⁰⁵.

Atendendo que a grande maioria das comunidades não eram letradas, estas máquinas retabulares constituídas por painéis, esculturas e talha figurativa, surgiam como resposta visual às necessidades dos fiéis, recorrendo às representações iconográficas para narrar os conceitos morais dos temas religiosos associados ao Catolicismo.

A iconografia era determinante, visto que era a ordem cronológica e hierárquica dos temas que definiam a localização de cada pintura na estrutura. O tema mais relevante era inserido no tramo central do *retábulo-mor*, sendo subordinados os dos tramos laterais e ainda entre estes, o lado do Evangelho é prioritário em relação ao lado da Epístola.

Quando a intenção primordial era concentrar os fiéis na figuração de um único tema, podendo este conter várias personagens centralizadas e normalmente de grandes

¹⁰⁴ Vd. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. *Cadernos de Conservação e Restauro* 6/7: *O Retábulo flamengo de Évora*, ob.cit., p.33.

¹⁰⁵ Vd. LAMEIRA, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, ob.cit., pp. 9-13.

dimensões, recorriam à estrutura de corpo único e em um só tramo¹⁰⁶, “Ninguém melhor que André Chastel, autoridade incontornável na história da arte do período renascentista, soube realçar os valores da beleza da forma e transcendência da mensagem da pala-retable (...) Depois de se referir ao conceito, conclui que a pala surge como a grande ilustração litúrgica da igreja, transformando-se num dos centros principais de culto. Ao indagar a génese deste suporte, assinala a Pala d’oro, de São Marcos em Veneza, como o modelo mais antigo, que acabará por impor-se a partir dos séculos XV-XVI. Não estamos totalmente de acordo ao referir a Pala di Montefeltro de Piero della Francesca como advento definitivo, quando, em nossa opinião, Fra Angélico, anos antes, 1439-1440, em Florença, tinha alcançado o mesmo efeito com a Pala di Dan Marco.”¹⁰⁷

Estes testemunhos de fé não eram só desejados e encomendados pelo clero regular (ordens religiosas) e secular (dioceses), sendo igualmente adquiridos pela sociedade civil (irmandades, confrarias, ordens terceiras) e pelos privados (família real e grupos sociais privilegiados como o clero e a nobreza).

Apesar das várias especificidades retabulares, as suas características e formatos eram variáveis e particulares de cada área geográfica chegando a serem distintos de país para país.

Em Portugal, como referimos, no período quinhentista o formato que ganhou mais expressão foi o retábulo narrativo, segundo Lameira no “século XVI, apesar de não haver levantamentos sistemáticos, verificamos o predomínio de retábulos com dois ou mais corpos e três ou cinco tramos. Por exemplo, o retábulo da capela-mor da Sé do Funchal (...) Segunda tipologia”¹⁰⁸. Esta afirmação não exclui a produção comum de outras estruturas, apesar da sua menor abundância eram ainda comuns os formatos por influência nórdica e italiana, em *Tríptico* e/ou *pala*. É importante notar-se que a profusão das estruturas retabulares em Itália não atingiu as proporções peninsulares, visto que o papel da pintura mural a fresco e do mosaico se manteve vigorante, até que no Renascimento a *pala* impôs-se como o suporte privilegiado, levando à profusão do conceito italiano de estrutura

¹⁰⁶ Em Itália denomina-se (como referido) retábulo *pala*. Um outro exemplo desta estrutura, apesar de não ser em madeira, é o retábulo da capela-mor da Igreja da Misericórdia de Varziela, c.1530, João de Ruão em Calcário.

¹⁰⁷ Vd. MARTINS, Fausto Sanches – *Ob.cit.*, p. 10.

¹⁰⁸ Vd. LAMEIRA, Francisco – *Ob. cit.*, pp.30-31.

una, de grandes dimensões e em uma só cena. Sobre esta temática Fausto Sanches Martins defende, “*Sem que alguma vez tivessem alcançado os níveis de desenvolvimento e perfeição, comparáveis à pintura italiana, os pintores quinhentistas portugueses que adoptaram o sistema tipicamente, o modelo de retábulo, dividido em painéis, aplicaram, aqui e além, o sistema de pintura de grande dimensão, com um motivo central, incluindo, na base predelas a toda a largura. Basta recordar as pale das capelas laterais da igreja de S. Francisco, de Évora, da oficina de Francisco Henriques e algumas obras de Frei Carlos*”¹⁰⁹.

Os trípticos normalmente não atingiam tamanhos grandes devido à sua funcionalidade de servir como pequeno altar de carácter privado, sendo assumidos como pequenos retábulos domésticos, importados em grande número dos ateliers de Brabante, Bruxelas, entre outros locais.

Referimos que o conceito de retábulo portátil ou movediço, usual no período medieval português, vê decair a sua produção nos meados do século XVI. O retábulo deveria agora “*ser de pau ou de pedra, mas não movediço*”¹¹⁰, tal como mencionou em carta datada de Março de 1550 D. Jorge de Almeida.

Mais comuns na cultura nórdica, durante todo o século XV e primeira metade do XVI, estas estruturas típicas dos flamengos apresentavam geralmente, um modelo de tríptico¹¹¹ com a denominada *forma de «T» invertido* e com os reversos dos volantes, ditos *wing panels*, pintados em técnica de *grisaille*¹¹².

¹⁰⁹ Vd. MARTINS, Fausto Sanches – *Ob.cit.*, p. 9.

¹¹⁰ LAMEIRA, Francisco – *Ob.cit.*, p.68.

¹¹¹ Na opinião de F. A. Baptista Pereira estas estruturas, trípticos com volantes móveis achados em solo português são quase sempre obras de importação com origem nórdica, como é exemplo o tríptico da Igreja e S. Pedro de Miragaia no Porto e os vários na Ilha da Madeira como o da Capela dos Reis Magos no estreito da Calheta. Vd. PEREIRA, Fernando António Baptista – *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, *ob. cit.*, p.78.

¹¹² Grisalha, é um termo de origem francesa “*Grisaille*”. Designa uma técnica de pintura monocromática, comumente realizada nos tons de cinzento ou castanho e em muitos casos é tentada a imitações de esculturas. Quando realizada no exterior das tábuas dos trípticos estas pinturas só são visíveis, geralmente, quando as portas se encontram fechadas, como é exemplo o *Trípico do Espírito Santo* da Igreja de São Pedro de Miragaia, Porto.

Os painéis eram construídos de modo que formavam um todo com a moldura¹¹³ (antes da aplicação da preparação) que, simultaneamente, o ornamentava e lhe conferia um reforço estrutural. Os tipos de modelos construtivos das molduras eram variáveis podendo ser tipicamente característicos da sua oficina, como é o caso das apelidadas «*Eyckian frames*», as molduras características de Van Eyck, “(...) *All frames listed above are made of oak and belong to two different types: 1. Semi-integral frames: two mouldings, with the grain, are carved in the same piece of wood as the support, while the others, carved separately also with the grain, are attached across the grain to the panel by means of pegs. The back surface is usually plain and flat. This system is observed in Eyckian frames over period of the least seven years (1433-1441) and occurs mainly in small paintings with a support made of one plank (...) The frames display mitred joints, sometimes half-mitred joints (...) 2. Engaged frames: the panels are inserted into the grooved mouldings of the frame (...) Generally the corners present tenon-and-mortice joints. Certain engaged frames have a complex lip-joint, with a peg inserted parallel to the painted surface and visible on the edge of the frame (...) Van Eyck's frames are entablature frames, with simple architectural profiles.*”¹¹⁴

Sobre esta estrutura una (de painel e moldura) colada e fixa por cavilhas de madeira era então aplicada a camada de preparação¹¹⁵. Nas áreas cobertas pelas régua, ficava a beira de preparação excedente que delimitava as dimensões originais da pintura, a denominada «*rebarba*». Era ainda comum, ao preparar os painéis, que lhes fossem

¹¹³ Este método de uso da moldura estendeu-se por toda a Europa no séc. XV. A moldura podia ser ainda como no exemplo espanhol, em que a mais recorrente era a *moldura de ranuras*. O método permitia que as tensões da pintura se repartissem na hora de fixar a obra na restante estrutura, além de permitir uma boa ancoragem à parede. O principal contraste é que as tábuas do Sul europeu eram bastante mais grossas e como tal necessitavam de reforços por travessas já as flamengas eram delgadas e não necessitavam de tais engenhos.

¹¹⁴ Vd. SHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE, Hélène – *Frames and Supports of some Eyckian Paintings*. In *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout: Brepols, 2000, pp.108-109.

¹¹⁵ No norte da Europa, Flandres as preparações eram, normalmente, muito porosas, constituídas por carbonato de cálcio aglutinado com cola animal. Diferente da receita das preparações do Sul da Europa em gesso (sulfato de cálcio) e cola animal. Em Espanha por exemplo, variava segundo as regiões sendo mais usado o carbonato de cálcio em Castela e o sulfato de cálcio em Valência e Andaluzia.

talhados chanfros¹¹⁶ nas periferias dos reversos para facilitar o seu encaixe nas molduras, técnica construtiva muito vulgarizada também em Portugal.

Desde a formação os artífices seguiam os modelos vigentes exigidos e em 1549 a conduta para a realização de um painel era relatada da seguinte forma no *Regimento dos Carpinteiros de Marcenaria*¹¹⁷ onde se incluíam os ensambladores ditos «sambladores», “(...) depois de grudado o tall paynell fará hum cayxillo em que emtre com suas mullduras de copos solltos e isto todo muyto bem feito e ordenado Ao modo Romano com pertemçe Ao tall oficio (...)”¹¹⁸

O método construtivo e as dimensões destas estruturas obedeciam ou estavam relacionados a curiosos sistemas de proporções das unidades métricas, mas não só. Tamanhos foram standardizados e instituídos como modelos, “*Smaller panels used for easel painting were often made in standard sizes. By the fifteenth century, altars had already been standardized (...) The standard size may also have varied between towns rather than between individual panel makers*”¹¹⁹. Outros modelos dimensionais podiam ser importados e vendidos para países na Europa provenientes da Antuérpia, os «*ready made*» ou «*ready made grounds*»¹²⁰. Foram modelos standardizados para a maior difusão dos suportes de madeira para pintura tanto de painéis já ensamblados como de pranchas já preparadas (com camada fina).

As medidas (relação comprimento/largura) das pranchas eram determinadas segundo a zona de produção artística, na sua grande maioria as dimensões usadas em

¹¹⁶ Ressalvamos que os chanfros que visualizamos num suporte podem ser primitivos ou realizados em intervenções posteriores. Por exemplo, após os típicos cortes e adaptações das pinturas a novas molduras no séc. XVII e XVIII à data dos seus apeamentos dos retábulos e colocação em novas molduras nas sacristias. Podemos ainda relacionar estas zonas de chanfro (no contexto português) com as zona de rebaixo ou “pestanas”.

¹¹⁷ Na procura de um exemplo de mestres desta área em Portugal, destacamos o Carpinteiro de Marcenaria régio Afonso Gonçalves irmão de Jorge Afonso (para quem trabalhou em algumas obras), “*As raízes quatrocentistas de Jorge Afonso são-nos desconhecidas, mas ele próprio devia provir de uma família de artistas de velha tradição, pois era irmão do «carpinteiro de marcenaria» régio Afonso Gonçalves, homem da confiança de D. Manuel como mestre (...) autor do novo retábulo da igreja da Conceição pintado pelo seu irmão (1519-21).*” Vd. MOREIRA, Rafael – *Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o “Mestre da Lourinhã”. Três notas sobre a pintura manuelina*, ob. cit., p.50.

¹¹⁸ Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. I e II. p. 461-462.

¹¹⁹ Vd. WADUM, Jorgen – *Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries*, ob. Cit., p.160.

¹²⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.165.

várias cidades europeias do séc. XV a XVII na construção retabular eram determinadas em polegada¹²¹ (*thumb/inch*) ou em pé¹²² (*foot*) e correspondem a x centímetros¹²³ definidos ou aos seus múltiplos.

Por norma, a unidade de medida - 1 pé (*foot*) equivale a 30,48 cm mas, por exemplo, 1 *Bruge foot* tem 27,44 cm e 1 *Ghent foot* tem 29.77 cm, logo estas são variáveis consoante os locais e cidades. No entanto, em polegadas a correspondência é a mesma, pois trata-se da mesma unidade (1 pé/*foot*) apesar de variar em centímetros “*In both Bruges and Ghent, one foot equalled 11 thumbs*”¹²⁴.

Vejamos como exemplo curioso das proporções detectadas num estudo a obras do mestre Van Eyck, “*Surprisingly, some of the measurements listed above correspond to the foot of Bruge wich equals 27.44 cm. (...) Other measurements correspond to a multiple of the foot. One and half Bruge feet are 41.2cm (27.5 cm x1.5 cm): this is exactly the height of the Saint Barbara and of The Portrait of the Margaret van Eyck, (...) One is tempted to mention further that one foot and fifth equal 32. 9cm (27.5 cm x 1.2), (...) one foot and quarter equal 34.375 cm (27.5 cm x 1.25), which is the width of the Portrait of Margaret van Eyck.*”¹²⁵

Outra referência comum na Península Ibérica é o sistema de unidade de medida (entre os ofícios mecânicos) determinado em «palmos»¹²⁶, que correspondia a cerca de 22

¹²¹ Polegada (*Inch/thumb*) – 2,54 centímetros.

¹²² Pé (*foot*) – 30,4799 centímetros (30,48cm).

¹²³ Passamos a citar uma lista de correspondências em centímetros da dimensão de um pé - *foot* (unidade de medida) também são feitas referências às unidades, polegadas (*inches* ou *duims* em holandês) e vara (*ell*) usadas em várias cidades europeias do séc.XV a XVII na construção retabular: “*The size of the foot in selected towns in Europe in the fifteenth to the seventeenth century (one duim is the distance between the tip of the thumb and the first join): Riga (12 duims; 1 ell = 54,8 cm) 27,41cm; Gdansk/ königsberg (12duims; 1ell = 57,4cm) 28,69 cm; (35 Gdansk feet = 32 Rhineland feet); Rhineland (12 duims) =31,38 cm; Rhineland timber foot 29.43 cm; Antwerp (11duims; 1 ell = 69,5 cm) 28.68 cm; Brussels (11 duims; 1 ell = 69,5 cm) 27,57 cm; Gent (11Parisian duims; 1 ell = 69,8 cm) 29,77 cm; Herenthals (10duims; 1 ell = 68,6 cm) 29,18 cm; Li ége (10 duims; 1 ell =65,6 cm) 29,47 cm; Amsterdam (11duims; 1 ell = 68,78 cm) 28,31 cm; Copenhagen (12 duims; 1 ell =62,8 cm) 31,38 cm; London (12 inches; 1 ell = 114cm) 30,48 cm; Paris (12 duims; 1 ell = 111,9 cm) 32,48)”. Vd. WADUM, Jorgen – *Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries*, ob. cit., p.169.*

¹²⁴ Vd. SHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE, Hélène – *Frames and Supports of some Eyckian Paintings*, ob. cit., p.116.

¹²⁵ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 107-108.

¹²⁶ O palmo foi uma das unidade de medida mais utilizadas, “*Muito usado em Portugal. O palmo comum ou palmo craveiro media 22 cm. Era também conhecido por palmo ordinário, palmo redondo, palmo de vara ou ainda por palmo singelo. O palmo de covado tinha 34/33 do palmo comum, ou seja cerca de 22,6 cm. Palmo geométrico correspondia à largura de quatro dedos atravessados sendo cada dedo igual a 4 grãos de*

centímetros, variando segundo a mão quem media, “*Existen contratos que detallan de tal manera las medidas, que citan de quien debía ser la mano para medir los palmos; o como en el contrato (...) donde se detalla que ha de medir nueve palmos y médio y dos dedos (dits) de ancho*”¹²⁷.

No *Regimento dos Carpinteiros de Marcenaria*, é solicitado ao oficial que vai a exame que realize “*(...) hum paynel de oito pallmos ou mais de larguo e alltura conforme a tall largura (...)*”¹²⁸, ou ainda na compilação de *Regimentos dos ofícios mecânicos* de 1572 no capítulo referente aos *Marceneiros*, é pedido ao examinado para *Ensamblador* que, “*(...) faraa hu painel de sete palmos de alto e cinco de largo e isto se entenderaa co quatro que teraa ao redor, o qual ocuparaa por cada parte meo palmo e nelle faraa hua moldura co ceppos soltos muito bem feita e ordenada que ocupe três partes de quatro da largura do caixilho (...)*”¹²⁹

Paralelamente aos referidos «*pallmos*», serviam-se das unidades *vara*¹³⁰ e *dedos*¹³¹ para executar os seus trabalhos. Exemplo disso é a descrição feita no contrato de fornecimento de madeira celebrado entre Vasco Fernandes e o carpinteiro André Pires de 20 de Maio de 1506, “*It seis paaos para as curvas de bj pallmos e coprido e de huu pallmo e ancho e quatro dedos de grosso. It bj paaos de xb pallmos pêra as trauessas da grade*

cevada. O palmo de goa era igual ao palmo craveiro mais o comprimento do polegar até à primeira articulação e tinha 24,5 cm. Correspondia a um terço de uma goa.” (In <http://www.imoveisvirtuais.com.br/medidas2.htm>); Em Espanha o palmo ou «*Palm d'alna*», correspondia “*(...) Además de las dimensiones (la medida que se utilizaba era el palmo o «palm d'alna» que aproximadamente equivale a 21cm)*” Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*, ob.cit., p.53.

¹²⁷Vd. CALVO MANUEL, Ana Mª – *La Restauración de Pintura sobre Tabla: su Aplicacion a três Retablos Góticos Levantinos*, ob. cit., p.95.

¹²⁸Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. I e II, p. 461-462.

¹²⁹Vd. CORREIA, Vergílio – *Livro dos Regimetos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572). Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

¹³⁰A Vara foi a unidade básica de medidas lineares em Portugal (até à introdução do sistema métrico). Subdivide-se em 5 palmos de craveira, ou seja, tem a equivalência métrica a 1,1 metros.

¹³¹Dedo é uma unidade de medida de comprimento antiga, a sua medida correspondia a 2/3 da *polegada* (16,5 mm). Considerava-se a largura do dedo com a mão espalmada. Por sua vez a *polegada* corresponde a 2,54 centímetros. (In <http://www.imoveisvirtuais.com.br/medidas2.htm>)

*ainda q no sejam muito sequos, os quaaes pallmos seram cimqº pallmos e vara de medir todos a quall madeira o dito André pyz se obrigou de lhe dar e entregar (...)*¹³².

Dimensionalmente, dependendo do formato dos painéis, era realizado o aparelhamento de duas ou mais pranchas, visto que por norma apenas as obras de menor tamanho eram executadas numa só tábuia (principalmente em suportes de carvalho, pois os troncos de castanho permitem maiores formatos de uma só tábuia), mas não é possível estabelecer normas gerais, a base regulamentar é apenas a viabilidade e o sistema complexo de proporções¹³³ entre altura e largura. Por exemplo, pranchas de 60 – 70 cm de largura são ocasionalmente utilizadas, mas são mais frequentes as séries de 20 – 40 cm.

É possível que utilizar tamanhos maiores reduza o número de ligações e consequentemente o risco de separação das juntas coladas. As tábuas espessas conferem ainda grande força, rigidez e melhor estabilidade dimensional quando sujeitas a rápidas flutuações ambientais. Contudo, as desvantagens surgem quanto maior a estrutura, tais como dificuldades de manufatura e transporte.

No que se refere às espessuras dos painéis de carvalho realizada pelos marceneiros dos Países-Baixos, as dimensões eram muito finas. Os procedimentos técnicos exigiam no séc. XVI de cerca de 1 a 2 cm, isto é, a evolução construtiva deu-se no sentido de tornar as estruturas mais leves e por conseguinte mais económicas, “*On peut d’ailleurs suivre cette évolution depuis le 14e siècle où les supports de bois atteignent facilement une épaisseur de 3 à 4 cm, en passant par le début du 15e siècle, ±2cm; à partir du milieu du 15e s e tau 16e une épaisseur de ± 1cm sera fréquente. Les panneaux du 17e siècle seront plus fins encore. Cette tendance à l’affinement des panneaux résulte sans doute de causes multiples. Des raisons économique ont du jouer (...) Mais surtout, on avait la certitude qu’il*

¹³² Vd. CORREIA, Vergílio – Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1924, p.97.

¹³³ Sistema não decifrável devido à conduta comum dos séculos XVII e XVIII, à data das grandes reformas e maioria dos apeamentos dos retábulos quinhentistas, em que as pinturas eram reduzidas, o suporte era seccionado (por todo ou com excepção de uma ou outra extremidade), como se pode comprovar na presença dos seguintes factores: - inexistência de rebarba da camada pictórica, sendo que nas extremidades existe camada pictórica até ao limite com corte de personagens e na representação; - novo enquadramento da cena; - diferença de dimensões entre tábuas de um mesmo conjunto.

Todas estas contingências alteram o sistema de proporção dos painéis impedindo que chegássemos a uma conclusão para o caso português.

importait que les volets fussens légers.”¹³⁴ Era então prática comum reduzir-se as larguras (o peso) dos volantes dos trípticos em relação ao painel central.

Os polípticos também surgiram na Flandres mas não com uma escala tão grandiosa como nos retábulos espanhóis. Em Espanha as estruturas evoluíram progressivamente no sentido da complexidade, além de que as tábuas espanholas (tal como as portuguesas) são frequentemente mais espessas comparativamente aos suportes nórdicos e isso deve-se aos diferentes tipos de madeira utilizados já mencionados.

Em casos excepcionais à norma, a espessura diverge significativamente e intencionalmente ao longo do painel, nestes casos apesar do notório intento na manufactura, nenhuma explicação satisfatória foi alcançada pelos investigadores. Além dos testemunhos na Itália central, também observamos destes casos em Portugal, julgamos que o objectivo (apesar de não comprovado) esteja ligado a uma tentativa de atenuar as tensões e forças das movimentações das madeiras no sentido da estabilidade do suporte como um todo.

Na Península Ibérica, devido às grandes máquinas retabulares, peças de grande envergadura exigiam espessuras coadunantes para suportar a estrutura e eram normalmente mantidas no mínimo para reduzir o peso total da obra, deste modo tipicamente variavam entre 3 cm e 4,5 cm. Contudo, as espessuras das pranchas que compunham os grandes painéis variaram no sentido crescente ao longo dos séculos, e estão intrinsecamente associadas aos sistemas de suporte e reforço adicionais, tais como molduras, vigas, ripas, travessas, entre outros. É mais comum da manufactura quatrocentista a obtenção de suportes mais finos, de 2 – 4 cm, a justificação está nas recorrentes estruturas simples (pranchas coladas e cavilhadas).

Os painéis quinhentistas e seiscentistas atingiram maiores espessuras, de 4 – 4,5 cm, sendo praticamente “auto-suportados”, isto é, a sua complexa estrutura interna constituída por juntas coladas, cavilhas, taleiras, taleiras travadas com cavilhas e suas variantes e conjugações permitiam que o painel fosse estável. Travessas e vigas podiam ainda ser estruturas complementares para reforço e garantia de preservação, dando

¹³⁴ Vd. INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO – *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999, p.34.

continuidade e robustez ao painel. Exemplo deste último método é a grande proliferação do sistema de «travesaños» ou parcelas de fibras vegetais, estopa ou tela e gesso ou caseína, principalmente em Espanha, onde eram frequentemente mencionados desde o contracto. (Mais à frente apresentaremos ao pormenor a evolução cronológica e técnica dos supracitados sistemas de ensablagem e reforço.

É no Renascimento que os retábulos Espanhóis começam a atingir maior complexidade e monumentalidade, além da natural renovação no uso temas iconográficos e decorativos, a mudança estética é profunda. O modo construtivo destas máquinas usualmente em *pino* (pinho) na arquitectura e painéis; e *nogal* (nogueira) nas esculturas, acompanha a evolução “(...) *el retablo durante esta época, además, se ve reflejada en los cambios que sufre la propia estructura constructiva del mismo, pasando de que durante el gótico las tablas se claveteaban a su estructura de una forma un tanto improvisada, sobre todo en retablos de mediana y pequeña envergadura, a que en el renacimiento, las tablas se ensamblan encajándolas dentro de la propia mazonería del retablo. Los aspectos constructivos durante los siglos XV y XVI, no son excepcionales ni en cuanto a dificultad ni a calidad plástica, pues no existen grandes complejidades ya que el protagonismo lo tenía principalmente la pintura. (...) Esto cambia cuando el barroco se instaura (...)*”¹³⁵

No rumo da constante evolução retabular, a utilização da madeira como suporte de pintura começou a decair “(...) *a partir de principios del siglo XVI en Florencia y Venecia (...)*”¹³⁶, com o surgimento e crescente protagonismo da tela “(...) *otro de los factores que acelera esta situación de abandono de la madera como soporte artístico es el hecho de que la producción de pinturas venía fuertemente vinculada a la producción de retablos, y cuando en éstos también la madera se vá sustituyendo paulatinamente por la tela, mármoles, yesos, etc. (...)*”¹³⁷.

Vários motivos, se apontam para este declínio, principalmente, pela possibilidade de atingir maiores formatos; pela matéria-prima (tela) ser mais barata comparativamente à madeira e pela facilidade de transporte (menor peso e volume). Factores de grande relevância tendo em vista as circunstâncias como as condições de mobilidade da época e

¹³⁵ Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – Ob. cit., p.43-45.

¹³⁶ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.30.

¹³⁷ Vd. *Ibidem*, pp.32-33.

que foram em parte os grandes responsáveis pela diminuição gradual da madeira como suporte de pintura. A investigadora Victoria Vivancos Ramón reflectiu assertivamente sobre este mesmo assunto, tendo sido talvez exagerada a proporção de várias toneladas para um só painel “(...) *durante esta época y épocas anteriores los artistas de cierta relevancia eran solicitados en diversas partes da Europa, y por lo tanto no solamente se debían desplegar ellos cuando su arte era requerido, sino que también muchas veces hacían de correos de sus propias obras (...) no es difícil suponer que no era lo mismo transportar por aquellos caminos rurales, durante semanas dentro de carretas, uno o varios lienzos enrollados, que una tabla que pudiera llegar a pesar varias toneladas.*”¹³⁸.

1.1.0.1 – Técnicas de ensamblagem e práticas de atelier: a construção estrutural do suporte da pintura como parte integrante da máquina retabular.

As técnicas usadas na fase do processo de construção de um painel, denominada ensamblagem¹³⁹, são normalmente concordantes com o período, região, tipo de trabalho artístico / obra e de quem o executa ou manda executar. Em todos os casos, a responsabilidade da execução dos suportes de pintura e seus complexos sistemas de ligação recaiu nos «ensambladores» (membros dos *Regimientos dos Marceneiros*) e não nos pintores. Comprovaremos que a execução de um retábulo resultava de uma obra colectiva.

A distribuição de tarefas na execução de uma empreitada entregue a um mestre, à semelhança do sucedido e descrito em Espanha, funcionava de forma regulada e organizada, “*En todos los casos, la responsabilidad de la ejecución de los suportes y sus*

¹³⁸ Vd. *Ibidem*, pp.30-32.

¹³⁹ O termo *ensamblagem*, «ensambladura» ou muitas vezes mencionado «assemblagem» define o processo de *ensamblar*, «semblar», «assemblar» (do francês *ensamble*, *assembler*). Consiste em unir (juntar, ligar) estruturas ou várias peças de madeira por meio de entalhe e malhete ou embutido. Vd. RODRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, pp. 62; 158; 340; e Vd. TEIXEIRA, Luís Manuel – *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p.92.

complejos sistemas de unión y ensamblaje com el conjunto recaía en los ensambladores y no en los pintores, a quienes se reservaba «la pintura, dorado y estofado». La realización del retablo se enfocaba, pues, como una obra colectiva.»¹⁴⁰.

É importante realçarmos que a morfologia e complexidade estrutural de um suporte de madeira não estão, apenas e forçosamente, relacionados com o tamanho da pintura nem com as pranchas individualmente, mas mais com o período em que se insere. Pois, consoante os períodos artísticos, as estruturas (tanto individuais como retabulares) vão evoluindo, adaptando-se e seguindo os gostos adquirindo características únicas.

Contudo, os métodos de ligação utilizados poderão assemelhar-se, pois estes devem-se em parte à natureza base da matéria-prima estrutural: a madeira. Este material apresenta propriedades específicas (anisotrópicas e higroscópicas) que só por si proporciona a conformidade e a partilha de algumas particularidades entre obras, embora em alguns casos as soluções encontradas sejam reflexo de complexos desafios de estrutura do retábulo.

A construção da máquina retabular obedecia a um planeamento “rigoroso” definido em “traça”, e a toda uma conjugação de madeiras¹⁴¹: vigas mestras, barrotes e cujo posicionamento engenhoso permitia a descarga das forças e a sustentação de todo o peso que no seu total, em grandes aparelhos, era colossal¹⁴².

Vamos tomar como exemplo casos já estudados e descritos de retábulos espanhóis de Castela (de cerca de 1500) pela semelhança ao que julgamos ter sido a norma em Portugal¹⁴³ para este período. A descrição que se segue parece corresponder ao que foi feito no retábulo-mor de Lamego (de 1506 – 1511) por Vasco Fernandes ou,

¹⁴⁰ Vd. BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Técnicas y materiales la pintura española en los Siglos de Oro*, ob.cit., p.224.

¹⁴¹ Madeiras normalmente fornecidas pela oficina de um carpinteiro subcontratado para essa obra. A descrição minuciosa das quantidades, matéria-prima, dimensões, tempos de entrega ficavam à partida acordados e definidos em contrato.

¹⁴² Acerca dos diferentes modelos e estruturas retabulares, Ana Calvo salienta a relevância do estudo comparativo feito em 1989 por Judith Berg “*Behind the altar table: The development of the painted retablo in Spain, 1350-1500*”. Vd. CALVO MANUEL, Ana M^a – *La Restauración de Pintura sobre Tabla: su Aplicación a três Retablos Góticos Levantinos*, ob. cit., 1995. p.95.

¹⁴³ Esta convicção surge da informação retirada da observação de pormenores relevantes e semelhantes aos descritos em Castela em exemplares portugueses *in situ* dos sécs. XV e XVI (tanto retábulos como painéis agora singulares mas que pertenceram a grandes estruturas).

possivelmente, no retábulo que lhe serviu de exemplo, o retábulo-mor da Sé de Viseu (de 1501 – 1505).

Apenas podemos auferir possibilidades e não certezas, visto que em Portugal e contrariamente ao caso espanhol, poucos contractos de obra deste período subsistiram até à actualidade e poucas estruturas permaneceram intactas. O caso mais interessante será o retábulo da Sé do Funchal, Madeira, mas a sua primeira grande intervenção de conservação e restauro encontra-se em processo de execução e as conclusões do estudo à estrutura, determinantes para este trabalho, infelizmente, serão posteriores.

Como tal, assumindo como exemplo o que nos foi possível observar *in situ* sobre esse retábulo madeirense, é plausível que a sua fixação siga normativas semelhantes às que vamos passar a referir visto que a orientação, disposição, dimensões certamente o exigiam. Nos casos descritos¹⁴⁴, de Castela, os retábulos eram construídos sobre a parede pré-existente da abside, onde primeiramente uma pesada armadura de vigas e barrotes era fixa ou ancorada nas paredes.

Os denominados *tirantes de madeira*¹⁴⁵ eram introduzidos em ângulos rectos na alvenaria, ficando apenas projectado à superfície uma pequena parte permitindo um distanciamento à parede de cerca de 15 a 30cm. A profundidade dos buracos em que eram inseridos os elementos da ancoragem podia alcançar 1 metro. Entulhos e gesso ou mesmo adobe eram usados para preencher o restante buraco e assegurar a fixação dessas peças na parede, sendo estes os alicerces retabulares. Em alternativa, cunhas de madeira eram conduzidas entre os lados da abertura e do feixe tornando o processo mais rápido.

Vigas verticais e horizontais eram pregadas (com grandes pregos de ferro) a esses apoios de madeira posicionados ciclicamente na parede seguindo os seus contornos.

¹⁴⁴ Vd. VÉLIZ, Zahira – Wooden Panels and their preparation for painting from the Middle Ages to the Seventeenth Century in Spain. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p.144-145.

¹⁴⁵ Eram normalmente introduzidos na parede de pedra tirantes de madeira, mas em outros casos de retábulos de grandes dimensões espanhóis Vivancos Ramón descreve “(...) *se debían anclar al muro mediante (...) un armazón unido com pernos e barrotes*” ou ainda em outros exemplares de médio porte “*Existia outro tipo de anclaje adecuado para los retablos de proporciones no muy grandes, el cual consistia en sujetar la pieza a un soporte, formado por un marco labrado de madera dispuesto sobre el banco, y estructurado en dos o más bandas horizontales com unos barrotes o guías, por donde se encajaban o deslizaban los travesaños de la parte posterior del retablo.*” Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *Ob. cit.*, p.55.

Grande parte dos painéis que se destinavam a retábulos não eram totalmente cobertos de pintura. Usualmente nestes era deixada uma margem de contorno à composição tendo a funcionalidade prática de ser a zona providenciada para pregar e fixar o painel à moldura de madeira em segurança e sem danificar a pintura (distinto do método que julgamos ter sido o mais seguido em solo nacional).

Nesta fase construtiva, estamos convictos que nas oficinas portuguesas eram utilizadas alternativas, que embora semelhantes se devem a outro método. A pintura era frequentemente realizada com o painel já fixo à sua moldura deixando as marcas, muito comuns, da denominada *rebarba*. Segundo a convicção de António Sardinha em 1906 nos seus escritos acerca da autenticidade da obra de Vasco Fernandes, a *rebarba* ou «rebordos» era uma característica essencial, “(...) a maior parte d’elles foi pintada «no proprio lugar em que se encontram como é fácil de averiguar pelos rebordos não só da pintura, mas dos aparelhos que se encostam e terminam junto dos caixilhos dos altares»”¹⁴⁶.

Voltando ao método de Castela, uma vez colocados os painéis, eram pregados pela frente os restantes elementos de talha, que no século XV e inícios do século XVI, na sua grande maioria, não tinham função estrutural ou arquitectónica real, sendo colocados como ornamentos aos painéis já fixos à armadura. É ainda interessante ressaltar que o uso das cavilhas era mais frequente e quase restrito às juntas das pranchas dos painéis, às travessas fixas aos reversos para encaixe nas grades das molduras, ou ainda, na fixação dos finos elementos de talha vazada que muitas vezes eram justapostos aos cantos superiores das pinturas¹⁴⁷. Na restante construção do aparelho grandes pregos eram livremente usados e era autorizado que fossem deixados à vista, embora na segunda metade do século XVI comecem a ser escareados e cobertos com gesso (método usado tanto em presença de pregos como de cavilhas de madeira).

Não obstante a toda esta descrição de construção retabular, devemos alertar que, estas estruturas, eram por norma realizadas em peças e montadas no seu lugar em

¹⁴⁶ Vd. SARDINHA, António – A autenticidade de Grão Vasco. In *Ilustração Portuguesa*, n.º19 (2ª série), 1906, Vol.2, p.605.

¹⁴⁷ Como é o caso dos cantos superiores da pintura do *Pentecostes* do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra de Vasco Fernandes, que através da radiografia, observamos as cavilhas e os vultos das formas vazadas da talha outrora lá fixa.

definitivo, mas podiam igualmente ser montadas e realizadas já no seu posicionamento. Tudo dependia da capacidade da oficina e das dimensões da obra.

Os métodos podiam variar, tal como descreve o seguinte exemplo, onde é também deslindada uma das funções estruturais das travessas paralelas (Anexo I, Fig.78; 85) que surgem muito nos reversos da pintura portuguesa, “*Los retablos o se realizaban por piezas y luego se montaban en el lugar definitivo, o se montaban y se realizaban en el lugar en que iban a estar depositados; todo dependia de la capacidad del taller y de las dimensiones de la obra. Una vez finalizadas todas las partes, el retablo envuelto en telas para que no sufriera ningún desperfecto se trasladaba a la capilla en carros (...) y dependiendo del lugar de destino podia incluso llegar a estar en transito varias semanas. Si los retablos eran pequeños éstos podian ir directos sobre el altar, pêro si se trataba de grandes retablos, se debían anclar al muro mediante unos tirantes de madera, o un armazón unido com pernos y barrotes. Existía outro tipo de anclaje adecuado para retablos de proporciones no muy grandes, el cual consistía en sujetar la pieza a un soporte, formado por un marco labrado de madera dispuesto sobre el banco, y estructurado en dos o más bandas horizontales com unos barrotes o guías, por donde se encajaba o deslizaban los travesaños de la parte posterior del retablo.*”¹⁴⁸.

O processo de aparelhamento das tábuas, a definição do método de ligação e a marcação das zonas de união é uma tarefa que muito variou entre os grandes mercados produtores de arte. A escolha do método de *junção* e de *ensamblagem*¹⁴⁹ além das variações por período artístico está relacionada com as dimensões, espessura da matéria-prima e função (definidas igualmente pelas normas vigentes nos regimentos dos ofícios mecânicos).

Acerca da escolha das madeiras para a preparação do suporte entre as várias espécies e suas propriedades, Cennino deixa nos seus escritos várias recomendações

¹⁴⁸ Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *Ob. cit.*, p.55.

¹⁴⁹ Na pintura flamenga dos séculos XV e XVI podemos observar várias tipologias de junta e ensamblagem das pranchas. Estas foram seguidas em outros centros artísticos sendo um deles Portugal: 1-respiga; 2-união por junta viva (com colagem); 3-união viva com golpes nas zonas de colagem; 4-taleira com cavilhas; 5-mallete em cauda de andorinha; 6-meia madeira com diferentes secções; 7- duas versões de ranhura e lingueta. Dos sistemas referidos, os mais encontrados na pintura portuguesa dos sécs. XV e XVI são os de respiga; junta viva e os reforçados com respiga ou taleira simples, travados com 1 ou 2 pares de cavilhas que, geralmente atravessam a pintura de fora a fora.

advindas do seu saber e experiencia. Todavia, deter estes conhecimentos era comum na época. Contudo, enfatizamos que não faz qualquer alusão acerca dos variados processamentos para a formação de um painel “(...) *no mention is made of processing logs into boards, nor of selecting, edging, shaping, drying, or gluing of boards together to form the whole support.*”¹⁵⁰. Segundo o investigador Luca Uzielli este facto poderá dever-se à mentalidade vivida que não considerava pertencer ao campo artístico este tipo de perícias, embora fosse incumbência de um artista especificar o tamanho, molde, entre outras características.

Em Portugal, a tipologia mais comum de construção e união das pranchas (entre o século XIV e o XVII) era segundo o método de colocação alternada (para compensar o abaulamento e nunca de forma arbitrária) do veio da madeira das tábuas e por união à «*junta viva*». Aparentemente, em alguns casos não tinha qualquer adesivo (grude) entre os elementos do painel, contudo, as juntas eram normalmente coladas ao longo das suas bordas (ou até mesmo texturadas para potenciar a adesão).

Através da análise aos *Regimentos dos ofícios mecânicos* do séc. XVI (de Lisboa), e das informações contidas no processo de examinação do artífice candidato a mestre ensamblador (Ofício de Marceneiro) para esta finalidade, a cola preparada pelo próprio era a de peixe “(...) *fará hum paynel (...) grudado com grude de peixe ho qual grudo fará em çassa (...)*”¹⁵¹ ou ainda no Livro dos Regimentos de 1572, capítulo XXXV define-se que , “(...) 7. – *O painel grudaraa co grude de pexe que por sua mão daraa diante dos examinadores.*”¹⁵²

As colas (que iremos mais à frente comparar) assumiam um papel relevante na época e a sua correcta preparação era determinante no sucesso do aparelhamento, motivo pelo qual eram sugeridas normas para a sua preparação tanto nos contratos de obra, como pelos regimentos dos ofícios mecânicos ou também pelas conhecidas regulamentações das

¹⁵⁰ Vd. UZIELLI, Luca – Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p.111.

¹⁵¹ Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. I, pp. 461-462.

¹⁵² Vd. CORREIA, Vergílio – *Livro dos Regimetos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572). Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 110.

guildas. Alertavam essencialmente para a importância de se achar a têmpera correcta das misturas de cola, desde as receitas de cola mais fraca à mais forte, eram recomendadas conforme a necessidade da função. Apesar destas indicações é sabido que cada mestre tinha a sua preferência, e independentemente da consistência e força da cola, ainda mais relevante é a sua aplicação ser dada a quente, ou muito quente.

Por norma, a primeira camada de cola aplicada à madeira era frequentemente preparada com alho (giscola). Somos da opinião que este facto se deve às propriedades do alho (entre outras anti-sépticas, fungicidas e antivirais) e no caso dos suportes lenhosos podiam funcionar como fungicida e simultaneamente reduzir a tensão superficial, funcionando em parte como “tapa-poros”. Para que estas propriedades não se perdessem era essencial no processo de preparação da cola esta não ultrapassar os 60° C.

Sobre o tipo de adesivos empregues desde a Idade Média, podemos recorrer aos tratados históricos, onde está descrita a forma de os preparar e qual a sua funcionalidade. Por exemplo, Cennino¹⁵³ documentou o uso frequente de *cola de queijo* ou *cola animal* neste processo de junção de painéis “(...) «cheese glue» (casein) or hot-melt animal glue (made of clippings), both described by Cennino (...)”¹⁵⁴. A cola de caseína¹⁵⁵, apesar de ser das mais resistentes e usadas nos ofícios das madeiras tem uma durabilidade pequena comparativamente a outras colas.

A cola animal tinha a condicionante do curto tempo de aplicação, pois tinha de ser dada na junta e feita a pressão enquanto quente. Ambas as colas¹⁵⁶ exigiam perícia e experiência devido à fundamental rapidez no posicionamento das pranchas antes de ser incutida a pressão para a união final.

¹⁵³ Acerca das características das colas antigas algumas referidas por Cennino Cennini, os investigadores Lindberg e Skans demonstraram (em 1990) que estas continham de 4,5% a 8% de gordura animal na sua constituição. Afirmam que no séc. XV em Itália fabricantes de cola conheciam e trabalhavam as diferentes propriedades das apelidadas *fat and lean glue* e tinham a capacidade de controlar o teor de gordura dos seus produtos. Vd. WADUM, Jorgen – *Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries*, ob. Cit., p.169.

¹⁵⁴ Vd. UZIELLI, Luca – Ob. cit., p.119.

¹⁵⁵ Acerca desta, Teófilo alerta no seu tratado para quando a cola seca, já não é possível separar as tábuas, nem com humidade nem com calor.

¹⁵⁶ A utilização destas colas realizou-se nas escolas espanholas, italianas e francesas durante os séculos XIII ao XVI. Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*, ob. cit., p.60.

Acerca deste assunto, Ana Calvo alude a muitos outros tratados com preparações de colas que, por impossibilidade de consulta dos manuais, passamos a citar, “*Plenderleith, Thompson y Maltesse citan como adhesivo de la madera, en la Edad Media, para las juntas de las tablas, la cola de cal y queso. Mientras que Díaz Martos hace referencia a los distintos tipos de colas – de conejo, de guantes, de retal – destacando para la madera la llamada «cola fuerte o de carpintero», obtenida de la cocción del piel o huesos de ganado caballar o bovino.*”¹⁵⁷

Cennino, descreve ainda nos seus escritos como se deve iniciar uma pintura sobre madeira, enfocando a necessidade de cobrir ou encher com precaução os orifícios, nós e pregos do painel (ou dos planos mais visíveis do retábulo), e nos casos em que a prancha possa estar engordurada, não aconselha outra alternativa senão o corte para a remoção¹⁵⁸.

No tratado português de Filipe Nunes, não detectamos referências às técnicas ou materiais de união das tábuas que formam os painéis, mas sim à fase que imediatamente se segue, a da aplicação da camada do preparo directamente sobre a madeira previamente encolada com «Cola de baldreu»¹⁵⁹, “*Primeiramente, os paineis de pao fe aparelhão*”¹⁶⁰ *na forma feguinte: Tomarão cola feita de baldreu, que he pelle de luvas, os retalhos dellas cozidos muito bem, a agoa que fica deles, depois de desfeitos, he a cola, ehta que não feja muito forte, dai duas mãos no painel. Depois de enxuta, tomai geffo moído, e com a cola fazei huma lavadura, ou agorelha, a affim dai outra mão, depois de enxuta lhe tornai a dar outra mão commais geffo, depois de enxuto o rafpai, de modo que fique muito lifo, e igual;*

¹⁵⁷ Vd. CALVO MANUEL, Ana M^a – *Ob. cit.*, p.94.

¹⁵⁸ Vd. CENNINI, Cennino – *El Libro del Arte*. 2ªed. Madrid: Akal Ediciones, 2000. pp.152-153. (Capítulo CXIII).

¹⁵⁹ Filipe Nunes refere-se no seu tratado a cola animal feita de «baldreu» - como sendo a pelica de couro macio e fino de ovelha ou carneiro (que conserva a lã). Material valioso, de alto prestígio utilizado (por ex.) para a realização de luvas nobres, tal como diz no tratado «*que he pelle de luvas*».

Importa salientar que esta cola difere da denominada “*Cola de luvas*” que segundo a Prof. Doutora Ana Calvo é uma cola animal feita a partir da zona das patas, por exemplo do coelho.

Fazemos esta distinção uma vez que é frequente darem-se generalismos incorrectos como a seguinte definição de «cola» presente na página Web do Museu Nacional Machado de Castro, “*COLA – Refere-se geralmente ao adesivo de origem animal, constituída por colagénio, obtido por cocção de pele de animais, tendo sido utilizada desde a pré-história como aglutinante. Filipe Nunes refere-se a esta cola como de Baldreu.*” Mais uma vez ressaltamos que o termo cola animal não era, como citado, sinónimo de baldreu.

(In <http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/pt-PT/colecoes/glossario/ContentDetail.aspx?id=815>)

¹⁶⁰ Aparelho – camada de preparação.

depois dai huma, ou duas mãos de imprimitura, e depois de fecco o tornai a correr com lixa, de modo que fique muito lifo, e igual. Logo debuxai, e colorê de morte cor”¹⁶¹

Interessados na durabilidade e estabilidade da obra a longo prazo, só a utilização de colas não era suficiente, de modo que recorriam (e foi evoluindo) a prática do reforço das juntas por métodos de ensablagem. É importante referir que as tecnologias se desenvolvem significativamente nos inícios do século XV. Até esse período as uniões entre os painéis e as molduras (incluindo restantes estruturas, como vigas) eram feitas com *pregos de ferro*¹⁶², descritos como “*Nails were made of soft, wrought iron. The shanks were square or rectangular in cross section, tapered from their large, thin, round heads to their acuminate points*”¹⁶³ (Vd. reminiscência de uma das funcionalidades dos pregos no Anexo 5, Fig. 27).

Mais tarde, conceberam os diversos tipos de *travessas corrediças* (sliding cossbeams) com encaixe nas superfícies dos reversos dos painéis. Começaram também a aparecer cavilhas de madeira em substituição dos elementos em ferro.

Importa acautelar aqui o caso italiano de Quinhentos, que embora coevo difere deste apresentado, visto que não só é recorrente o uso de sistemas de reforço com travessas¹⁶⁴ de encaixe em malhete “*«ancoraggio» con traverse incollate e incastrate «a coda di rondine»*”¹⁶⁵, como era muito comum a introdução do denominado “*incastrato a «farfalla»*”¹⁶⁶, “*«coda di rondine»*”¹⁶⁷, um malhete inserido no entalhe em ganzepe: *dupla*

¹⁶¹ Vd. NUNES, Filipe – *Arte da pintura e symmetgria, com principios da perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeek, 1615, p.51-52.

¹⁶² Estes podiam ser inseridos pelo reverso ou pelo anverso, em todos os casos a ponta do prego era torcida /dobrada pelo reverso para conferir maior resistência. Quando inserido pela frente da pintura, este podia ser escareado e como tal a sua cabeça ficava inserida no interior da madeira ou ficar à superfície e assumia-se a sua presença. Em ambos os casos eram cobertos pelas camadas de preparação antes das camadas pictórica.

¹⁶³ Vd. UZIELLI, Luca – *Ob. cit.*, p.122.

¹⁶⁴ Também para estes sistemas de «incastrato», travessas corrediças em malhete eram pensadas madeiras específicas para a finalidade e por norma diferente do suporte da pintura, sendo entre outras usada a madeira de castanho, “*In Itália comunque il legno usato perl e traverse o le cornici era solitamente l’abete, la quercia o il castagno*” Vd. VILLARI, Pier Luigi – *Il Restauro dei Supporti Lignei: Le parchettature e le nuove strutture di sostegno*. Milano: Editore Ulrico Hoepli Milano, 2004, p.30.

¹⁶⁵ Vd. PERUSINI, Giuseppina – *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee, Storia, Teorie e Tecniche*. 2ªed. Udine: Del Bianco Editore, [s.d.], p. 215.

¹⁶⁶ Vd. VILLARI, Pier Luigi – *Il Restauro dei Supporti Lignei: Le parchettature e le nuove strutture di sostegno, ob. cit.*, p.28.

¹⁶⁷ Vd. PERUSINI, Giuseppina – *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee, Storia, Teorie e Tecniche, ob. cit.*, p.214.

cauda de andorinha também apelidadas de laço ou simplesmente cauda¹⁶⁸ (Vd. Anexo I, Fig. 29-32).

No contexto da pintura de Itália por norma em madeira de choupo ou álamo¹⁶⁹ (*Populus sp.*), estes elementos de *assemblaggio* eram em madeira dura cortados em forma trapezoidal para a união das tábuas e colocado originalmente com “*la fibra contraria a quella delle tavole*”¹⁷⁰. Este é um dos métodos mais antigos e sólidos, pois podiam manter a peça perfeitamente unida sem necessidade de adesivo, ou pregos e por isso eram já usados nas estruturas retabulares (por exemplo, nos painéis componentes dos nichos).

Eram originalmente colocados pelos *legnaiolos* (panel-makers) pela frente do painel, atravessando-o de fora a fora, isto é, ficando visível em ambas as faces. Com a evolução da técnica, estes *laços*¹⁷¹ eram embutidos pelo verso e por norma de forma regular e numerosa. Cármen Garrido¹⁷², no que se refere à utilização destes malhetes, refere ser *corrente em Itália e Espanha e raros na Flandres*. Tal facto é também raro em

¹⁶⁸ Na terminologia espanhola: *Cola doble de Milano; Mariposas; Cola de pato; Lazo*.

Importa ressaltarmos que o termo «malhete» é vulgarmente associado na prática do restauro às caudas de andorinha, no entanto, o seu significado concreto no mundo tecnológico do trabalho das madeiras, “*Formas de encaixe, através de cortes precisos, que obedecem à proporção e ângulos e se ajustam por entrelaçamento.*” (In <http://www.cgimoveis.com.br/tecnologia/glossario-de-madeira-e-moveis-m>). Distinto de outro termo relacionado, o chamado «malhete com pestana» que significa, “*Malhete com pestana, malhete rabo-de-andorinha visível somente em uma face das peças encaixadas, normalmente as laterais.*” (In <http://www.cgimoveis.com.br/tecnologia/glossario-de-madeira-e-moveis-m>).

¹⁶⁹ Apesar do álamo ser em percentagem a mais utilizada em suportes de pintura, ficou comprovado em 2011 (no mesmo estudo) que em solo italiano os pintores recorreram a pelo menos outras 14 espécies de madeiras, “*According to our research, we can state that Italian painters used not less than 15 identified species, as can be seen below.*” Vd. BRUZZONE, Raffaella; GALASSI, Maria Clelia – Wood species in Italian panel paintings of the fifteenth and sixteenth centuries: historical investigation and microscopical wood identification. In *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints*. London: Edited by Marika Spring, Archetype, 2011. p.255

¹⁷⁰ Vd. PERUSINI, Giuseppina – *Ob.cit.*, p.214.

¹⁷¹ Para a análise destes elementos no contexto português é essencial o conhecimento das intervenções de conservação e restauro sofridas pelas obras, pois estes são elementos por norma provenientes de tratamentos e colocação posteriores de restauros com a função de travar a progressão de fendas ou ainda para o reforço das juntas; (mas podiam, embora por importação, ser também primitivas e de proveniência italiana). Partilhamos da conclusão já anteriormente avançada por Miguel Garcia onde defende ser “(...) importante salientar, que as duplas caudas de andorinha que temos observado nas pinturas portuguesas são inteiramente fruto de ingerências de conservação e restauro.” avança ainda que esta utilização no restauro se deu por ocasionalidade, “*Em parte, os malhetes tornaram-se – pensamos que por ocasionalidade –, elementos de recurso em restauros de estrutura dos painéis, com o objectivo de solucionar problemas da abertura das juntas e de fendas*”. (In http://paintingconservator.blogspot.pt/2007_02_01_archive.html)

¹⁷² Afirmou oralmente na comunicação, “*Influencias técnicas flamengas e italianas en la pintura española*”, na Conferências “*La Pintura Europea sobre Tabla en los siglos XV, XVI Y XVII: estudios técnicos*” (GRUPO ESPAÑOL IIC - Valência).

Portugal como pudemos verificar. No caso dos Países Baixos, as caudas de andorinha, «*queues d'aronde*» primitivas (ou também conhecidas por «*clés à queue d'aronde*») tiveram muito pouca expressão¹⁷³.

Entre o séc. XV e XVI as técnicas construtivas aperfeiçoaram-se e os elementos de reforço de juntas sofreram o mesmo rumo. Vinda do séc.XIV, principalmente de raiz italiana¹⁷⁴ as «*cavicchi*» mas também muito utilizada na Flandres «*tourillon*» ou «*cheville*», a habilidade necessária à colocação das denominadas *cavilhas cilíndricas*¹⁷⁵ perdurou na pintura europeia (Vd. Anexo I, Fig. 24; 25; 28; 80). Inicialmente pela característica de permitir um bom grau de resistência à ligação das obras com pinturas em ambas as faces, e como tal, com a indispensabilidade de manter as duas superfícies lisas e livres de elementos. Eram na prática utilizadas com a função semelhante à dos pregos.

Importa salientar que em Itália os elementos de ligação interna das pranchas que complementavam a união por colagem, por norma realizados em madeira de Carvalho ou Olmo podiam não só assumir o formato cilíndrico (das referidas cavilhas) mas, paralelamente, o rectangular de nomenclatura «*ranghette*»¹⁷⁶ com semelhanças às *taleiras simples* no caso português (Vd. Anexo I, Fig. 23; 24; 26), que acreditamos serem aplicadas mais frequentemente em grandes formatos, “*To satisfy such requirements (which must have been demanding, especially for large supports), wood splines, or dowels, made of*

¹⁷³ Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles, ob.cit.*, p.38.

¹⁷⁴ “*El ensamblaje por espigas se realizaba por medio de espigas o clavijas de mader embutidas en orificios practicados en el grueso de la tabla. Su uso se popularizo en el siglo XIV en las escuelas italiana, francesa y española.*” Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007, pp.60-61.

¹⁷⁵ Também apelidadas de espigas ou furo-respiga, existem dois modelos, as cilíndricas (ou cónicas) e as rectangulares, no entanto, observamos maior proliferação das cilíndricas. “*As cavilhas (...) eram inicialmente cónicas, preenchendo a furação cónica da verruma, mas como tendiam a sair devido aos movimentos da madeira, tornaram-se quadrangulares, aplicadas em furos de secção redonda para evitar que saltassem com maior facilidade.*” Este autor levanta ainda a possibilidade de as taleiras serem um formato evoluído de cavilha pois descendem directamente da justificação que apresenta.Vd. FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva e Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas, 2002, Vol. I, p.15.

¹⁷⁶ Por curiosidade e por considerarmos um caso interessante de exemplo do uso de ranghette mas com a particularidade invulgar (dentro do contexto italiano) de serem travadas com um por de cavilhas, destacamos o caso da pintura *Discesa di Cristo al Limbo* de Agnolo Bronzino, Museu de Santa Croce, Firenze. Com cerca de 439,5cm de altura e 292 cm de largura, composta por sete tábuas de encaixe vertical a «*mezzo legno* e com il taglio inclinato nelle testate». Vd. CIATTI, Marco; CASTELLI, Ciro; SANTACESARIA, Andrea – *Dipinti su Tavola: La tecnica e la conservazione dei supporti*. Pisa: Edifir Edizione Firenze, 2003. p. 94;110.

*hardwood (such as oak or elm) were used. The splines were circular (cavicchi) ou rectangular (ranghette) in cross section. They fit into mortises bored in the board's thickness and were placed at appropriate distances along the edges in order to maintain the board position until the glue applied on the edge had set.”*¹⁷⁷

A necessidade de conferir uma maior resistência à união (julgamos) com menor número de elementos levou então ao surgimento de novas técnicas de aplicação destes elementos, tais como, as típicas «*Clé de bois*»¹⁷⁸ flamengas. São *taleiras de madeira* por norma *travadas* (com um ou dois pares de cavilhas de madeira, fora a fora ou parcialmente) inseridas à semelhança do método furo-respiga nas bordas das pranchas a unir (Vd. Anexo I, Fig. 24 ponto 4).

Em solo nacional, os métodos apresentados são igualmente conhecidos e definidos na terminologia de oficina por: “(...) *respigas cilíndricas de madeira, também denominadas de “tarugos”, e, em tábuas de maior espessura, a introdução de um sistema diferente com taleira flutuante. Uma peça de madeira solta, colocada com veio perpendicular ao das tábuas originais, introduzida numa caixa a metade, em cada uma dessas tábuas a unir. Em alguns casos, a taleira era travada de fora a fora com uma respiga (...), noutros casos, a respiga entrava pelo verso e não atravessava a totalidade da espessura do painel. Isto é, não ficava visível da parte da frente da pintura.*”¹⁷⁹

Numa tentativa de distinção concreta, passamos a citar a definição instituída para ambos os métodos (cavilha e taleira¹⁸⁰), “(...) *Taleira – sistemas de reforço entre pranchas, unidas por junta viva, que constituem um painel de madeira. As taleiras podem ser simples ou travadas com um ou dois pares de cavilhas colocadas pelo reverso ou atravessando na totalidade a espessura do suporte. (...) Cavilha – sistema de reforço de*

¹⁷⁷ Vd. UZIELLI, Luca – Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p.120.

¹⁷⁸ Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*. Bélgica : [s.n.], 1989, p.37.

¹⁷⁹ Vd. artigo Web de Miguel Garcia (In http://paintingconservator.blogspot.pt/2007_02_01_archive.html).

¹⁸⁰ Para a análise destes elementos é essencial o conhecimento das intervenções de conservação e restauro sofridas pelas obras, pois estes são elementos primitivos mas que podem também ser provenientes de tratamentos e colocação posterior em restauros.

juntas entre pranchas que corresponde a aplicação de uma respiga de madeira aplicada num furo efectuado na madeira.”¹⁸¹

Estes reforços eram inseridos com os devidos distanciamentos programados¹⁸², que, além do reforço estrutural que conferiam, ajudavam a manter as juntas alinhadas e posicionadas até a colagem estar seca e terminada, “*The mouldings and panels were fixed to each other with the help of fourteen wooden dowels and glue*”¹⁸³, como vemos por vezes para uma só estrutura podemos contar dezenas de cavilhas de madeira. Essas superfícies eram muitas vezes “texturadas” (com várias incisões) para potenciar a penetração da cola e conferir uma melhor adesão das superfícies a unir.

Até à data, a determinação cronológica para o surgimento das taleiras em Portugal apontada pela historiografia, era de cerca de 1540, “*A utilização de taleiras só parece aparecer na pintura portuguesa na quarta década do século XVI e não é tão incomum em painéis de maior formato na pintura flamenga. Vejam-se as grandes tábuas de Hugo van der Goes da Gemald gallerie de Berlim.*”¹⁸⁴. No entanto, após a investigação feita no contexto desta dissertação¹⁸⁵, vimos agora avançar com um novo período para a sua incrementação em Portugal, cerca de 1488-1499 (finais do séc. XV). A cronologia que propomos corresponde à datação atribuída¹⁸⁶ às cinco obras de grande formato (em carvalho do Báltico) do pintor régio Jorge Afonso para Charola do Convento de Cristo em Tomar, onde através da análise da sua radiografia se conclui já a existência de *taleiras travadas com quatro cavilhas de fora a fora*.

Contrariando ainda a determinação da década de 40, por exemplo, em cerca de 1520-1530, datação obtida por dendrocronologia, na obra de carvalho intitulada

¹⁸¹ Vd. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO – *Cadernos de Conservação e Restauro* 6/7: *O Retábulo flamengo de Évora*, ob.cit., p.38.

¹⁸² Normalmente as cavilhas e restantes ensamblagens estão distribuídas em fiadas de intervalos regulares com o objectivo de se obter uma cuidada união e planificação das tábuas. Mesmo quando intercaladas o cuidado na sua disposição é usual e notório quando vistos por rx. As dimensões e espessuras destas pequenas peças variam consoante a estrutura da pintura a unir. (Vd. Anexo I, Fig. 22)

¹⁸³ Vd. FOISTER, Susan; JONES, Sue; COOL, Delphine – *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout: Brepols, 2000, p.29

¹⁸⁴ Vd. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO – *Ob. cit.*, p.33.

¹⁸⁵ Vd. Argumentação nos resultados da análise às tabelas A a D do Capítulo I.

¹⁸⁶ Obtida por dendrocronologia; Vd. HENRIQUES, Frederico; BAILÃO, Ana; GARCIA, Miguel – The conservation-restoration of the “Charola” paintings of the Convent of Christ in Tomar. In *e_conservation*, the online magazine n.º14. [Vila do Conde]: Creative Commons, Maio 2010, pp. 55-69.

Apresentação do Menino no Templo (91,6x72,4x0,8cm) de Gregório Lopes¹⁸⁷, o rx comprova a presença deste sistema.

Também em pinturas de Vasco Fernandes estes ocorrem com frequência, como é o caso do monumental *São Pedro* da Sé de Viseu, datado de cerca de 1529 e do qual o exame radiográfico¹⁸⁸ comprova a presença de taleiras, com dimensões aproximadas de 6 x 7 cm e quatro cavilhas com diâmetro de 0,7 cm a fazer o travamento (o distanciamento entre estas é de 4cm formando em área um quadrado. (Apêndice II, Esquema 19). Comparativamente, consultamos várias radiografias nos arquivos do IMC das quais destacamos as doze películas (do rx parcial) presentes no relatório de intervenção¹⁸⁹ correspondente à pintura *S. Pedro* do Mosteiro de S. João de Tarouca, documentalmente atribuída a Gaspar Vaz. Nesses filmes visualizamos dois formatos de taleira:

- (rx 17; rx21; rx 22)¹⁹⁰ - Taleiras (quadrangulares) com dimensões aproximadas de 8,5 x 9 cm, travadas com quatro cavilhas de 1 cm de diâmetro;
- (rx17; rx22; rx23; rx 27)¹⁹¹ Taleira simples (rectangular) com cerca de 3,5 x 6cm;

Destes exemplos (e de outros mais que visualizamos e medimos) tiramos ainda duas conclusões acerca do formato destas ensamblagens. A primeira é que quando estamos na presença de taleiras simples estas demonstram um formato mais rectangular (modelo alongado); quando nos deparamos com taleiras travadas a forma é mais quadrangular e a colocação das cavilhas de fora a fora acompanham a configuração.

Como já expusemos, este modelo de união é oriundo das regiões do Norte da Europa e a sua difusão iniciou-se no séc. XV e XVI possivelmente acompanhando a difusão de mestres estrangeiros que vieram trabalhar para Portugal (onde utilizavam estes métodos nas suas obras), ou através da importação de obras como é o caso do *retábulo flamengo da Sé de Évora*, ou o *Tríptico do Espírito Santo* (Vd. Anexo I, Fig. 86 -87) da Igreja de São Pedro de Miragaia no Porto onde são visíveis taleiras travadas seguindo de protótipo aos nossos mestres.

¹⁸⁷ INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO. *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999. p.225; 231.

¹⁸⁸ Exame realizado no âmbito da presente dissertação. (Vd. Anexo V, Fig. 20)

¹⁸⁹ Dossier do processo de restauro, *Rest. 70/77 – Guia 109/77*, consultado na DDD-IMC.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ididem*.

Não podemos afirmar que as *taleiras simples* são exclusivamente utilizadas nos grandes formatos em Portugal, mas podemos alvitrar (pelo estudo realizado, que a variante *travada com cavilhas* normalmente é usada em dimensões de elevada escala¹⁹² e principalmente nos de grande peso (e espessura).

Teoria que facilmente justificamos, através do próprio método construtivo desta ensablagem cuja “variante reforçada” de ligação, concilia a taleira com o “travamento” de duas ou quatro cavilhas sendo um reforço válido e satisfatório em grandes formatos.

Semelhante constatação obtiveram Hélène Verougstraete-Marcq e Roger Van Shoute acerca da utilização deste sistema na investigação feita às obras flamengas, “*Ce système est fréquent dans les oeuvres de grand format. Dans l'exemple souvent cite de la Mort de la Vierge de Hugo Van der Goës, Bruges, l'affleurement des quatre chevilles transversales destinées à fixer les clés dans le panneau transparaît dans la couche picturale.(...) Au 16e siècle, certains grands panneaux sont assemblés à joint vif avec clés non chevillées. Ce système fut adopté dans la Lignée de sainte Anne, datée de 1509, de quentin Metsys (Bruxelles, (...))*”¹⁹³. A tradição técnica reforça a legitimidade da nossa proposta.

Não nos restam dúvidas que as duas ou quatro cavilhas dispostas sobre a taleira (atravessando-a de fora a fora ou parcialmente¹⁹⁴) servem precisamente a função de “reforço complementar” ao reforço da ensablagem inserida. Deste modo as grandes tensões das juntas dos painéis de tábuas longas pesadas e espessas, ficam seguramente minimizadas e melhor distribuídas. Usar estes dois elementos conjugados em pequenas ou médias tábuas seria excessivo e um desperdício de recursos/matéria. Razão pela qual, nessas pinturas seja comum a *taleira simples* e mesmo assim, por norma, para os casos casos de maior espessura e como tal de maior peso.

¹⁹² Com as devidas reservas, estabelecemos relações hipotéticas que para serem rigorosas necessitavam de uma cobertura generalizada por método de radiografia à pintura portuguesa deste período. À falta desses registos apoiamo-nos na nossa pesquisa e comparação de dados obtidos através de estudos precedentes e radiografias às pinturas na maior base de dados portuguesa o IMC.

¹⁹³ Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles, ob.cit.*, p.37.

¹⁹⁴ Como exemplo, *The Adoration of the Shepherds* (Berlim) de Hugo Van der goês é uma pintura com o método de ensablagem de cavilhas que atravessam a taleira de fora a fora; já no caso específico de uma pintura com o método de ensablagem de cavilhas inseridas parcialmente, isto é, pelo reverso e que atravessam a pintura apenas até à taleira referimos, *The Adoration of the Magi* (Prado, Madrid) de J. Bosch.

Está visto que nem sempre a lógica funcional construtiva tinha lugar, e não raras as vezes são feitas conjugações em intervalos regulares intercalando sistemas e distribuindo a sustentação das forças de modo a não tornar o painel demasiado rígido, dando margem à movimentação dos suportes lenhosos. (Vd Tabela D, p. 129).

Por conseguinte, a tipologia mais comum e usual para casos de pinturas pequenas e médias era a união por cavilha, ou mesmo apenas a união por junta viva (com ou sem travessão). Se bem que é importante destacar que as cavilhas são os únicos métodos que surgem em todo o tipo de formatos, dimensões, espessuras e peso. Apenas adaptando-se o seu diâmetro forma e comprimento às necessidades estruturais, (Vd. Apêndice II, Esquema 5; 25; 27; Anexo I, Fig. 22; 80).

Certa é esta relação, entre o número e tamanho dos elementos nas uniões e as dimensões e espessura da pintura, sendo a sua conformidade a mais óbvia e lógica, quanto maior a pinturas, mais e maiores serão as peças, exemplificando este facto, “*Las espigas de madera estaban labradas con madera dura, normalmente de nogal o pino, de un diámetro de sección circular cuya longitud dependía del tamaño de la madera y su grosor de las tablas.*”¹⁹⁵

Maioritariamente, através da visualização da distribuição destes componentes podemos certificar se uma pintura foi, ou não, obra de uma preparação cuidada como era exigido pelos grandes mestres (suportes bons e bem preparados). De modo que estes aparelhos e a sua caracterização são mais uma base argumentativa para a distinção entre oficinas e a qualidade dos seus projectos e criações.

Após a presente reflexão sobre a tecnologia de construção de painéis quinhentista e metodologia aplicada, estamos de acordo com a afirmação de Miguel Garcia, em 2007, e que passamos a citar, “*Do que temos também observado, na pintura quinhentista portuguesa encontramos, maioritariamente, elementos originais concebidos com base em samblagens de junta viva com ou sem furo e respiga. Pontualmente, são observados sistemas de samblagem com taleiras travadas a furo e respiga. Como um desses exemplos, temos as grandes Tábuas quinhentistas da Charola do Convento de Cristo.*”¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *Ob. cit.*, p.61.

¹⁹⁶ Vd. artigo web de Miguel Garcia, (In http://paintingconservator.blogspot.pt/2007_02_01_archive.html)

No início do séc. XVI outras tipologias surgiram derivando dos malhetes, como é exemplo, o sistema de travessas com encaixe em ganzepe ou em cauda de andorinha (dovetailed crossbeams) inseridas no encaixe correspondente no próprio painel por onde deslizavam (podendo a travessa em si, ser de secção rectangular ou trapezoidal). No entanto estas travessas podiam estar apenas adossadas e fixas por pregos de ferro ou cavilhas de madeira ou ainda coladas.

Na nossa opinião, estas travessas assumem dupla função: consoante a sua aplicação; e dimensões da obra¹⁹⁷; como comprovaremos com o exemplo das pinturas retábulo-mor da Sé de Lamego (Vd. Apêndice II, Esquema 37), onde existiram duas *travessas* transversais (fixas por cavilhas de fora a fora junto aos topos em cada pintura). Isto é, estamos convictos que, no caso português, este método de barrotes paralelos confere a necessária estabilidade e reforço à ensamblagem contrariando possíveis empenos, mas também não é de se descartar a possibilidade de, pontualmente, servir de ponto estrutural para fixação da pintura ao retábulo (a par da inserção do painel nas ranhuras das molduras razão pela qual as bordas são rebaixadas).

Esta tecnologia nas várias regiões espanholas assume formatos característicos e teve grande perfusão como são exemplo as seguintes especificações em contratos da época, citados por Rocio Bruquetas¹⁹⁸, “(...) *tengo de asentar y azer partir los tableros que na de ser de pintura juntallos y barrotallos de suerte que queden firmes como es uso y costumbre quedar los tableros de pintura*”; ou “*los tableros abarrotados y a cola de milano, encañamados, bien labrados y azepillados donde a de ser la pintura*”.

Em Espanha, os suportes particularmente grandes constituídos por várias pranchas grossas e essencialmente de pinho, justificaram a grande profusão das técnicas de reforço com travessas. Eram barrotes em madeiras similares ao painel, (ex: pinho ou nogueira no território hispânico; carvalho nos Países Baixos; castanho ou carvalho em Portugal) de secção quadrangular ou rectangular, colocados nos reversos das pinturas (assim que estes tinham a superfície nivelada) e a sua disposição variava dependendo da zona geográfica de elaboração.

¹⁹⁷ Nos formatos da pintura quinhentista estes barrotes podem atingir entre 6 e 12 cm de largura.

¹⁹⁸ Vd. BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Técnicas y materiales la pintura española en los Siglos de Oro*, ob. cit., p.233.

Essencialmente no caso espanhol, tendo em vista que na segunda metade do século XVI se reduziu o número de cenas na retabulística aumentando o tamanho dos painéis, esse factor levou a uma intensificação e necessidade dos “embarrotamentos” das grandes pinturas. Na zona Levantina, «*en la Corona de Aragón*» e no «*Reino de Valencia*» era comum o uso do formato «travesaños» em *aspa de St.º André*¹⁹⁹ (isto é, em X); e na escola de *Castilla* colocavam-se horizontalmente podendo estes assumir uma série de conjugações curiosas (Vd. Anexo I, Fig. 33).

Metodologicamente, o caso português assemelha-se ao caso de Castela, sendo muito comum o aparecimento de duas travessas paralelas junto aos topos da pintura e fixas com cavilhas de madeira, independentemente do painel ser de grandes ou pequenas dimensões e realizado com um ou mais elementos (vejamos os exemplos do retábulo-mor de Freixo de Espada à Cinta e do retábulo-mor da Sé de Lamego, (Vd. Anexo I, Fig. 85). Ainda com paralelismo às características espanholas de Castela também se manifestou em solo português a utilização de estopa, como são exemplo os suportes de carvalho dos painéis do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos onde foi identificada “*estopa de linho colada com adesivo de origem animal (coelho) para maior isolamento e protecção da madeira*”²⁰⁰, ou o painel da *Assunção da Virgem* do Museu Grão Vasco (Vd. Anexo I, Fig. 80).

Importa realçar que em várias escolas de pintura europeias, para além do método de “embarrotamento” se combinavam outras aplicações de sustentação complementar na face do reverso do suporte. Referimo-nos às camadas multidireccionais “de tela” (cobrindo no total ou em parcelas as juntas ou nas zonas dos nós e outras deformações), uma “pasta” composta por gesso e fibras vegetais (linho²⁰¹, cânhamo, estopa etc.) ou telas. A sua aplicação variou por região, sendo característico encontrar estopa em Castela, tela no Levante e pergaminho (por influência italiana).

¹⁹⁹ Técnica vinda da tradição italiana onde já perdurava a sua colocação sobre as conhecidas *pale*, «palas».

²⁰⁰ INSTITUTO PORTUGUES DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO – *Cadernos: História da pintura do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa: IPPAR-MC, p.87

²⁰¹ Ainda sobre as funcionalidades da aplicação do linho: não raras as vezes, eram dadas camadas base muito finas (pré-preparação) com cola, “várias de mão”, directamente sobre o suporte aparelhado. Podiam ainda ser dadas como isolamento nas zonas de nós da madeira. Nos seus escritos Pacheco, menciona que na impossibilidade de usar Pinho Branco de Castela (madeira sem nós), o melhor remédio para prevenir os perigos e danos advindos dos nós da madeira de Pinho era, por exemplo, cobrir essas zonas com linho e cola forte como o grude – *engrudo*, e depois aplicar cola com alho – *giscola*, dando a preparação sobre estas.

Tendo como finalidade última o prolongamento da estabilidade a longo prazo da estrutura, tal como era minuciosamente especificado nas necessidades adicionais da preparação do painel nos documentos.

Ainda no contexto comparativo de técnicas na Península Ibérica importa realçamos, o facto constatado por Ana Calvo²⁰² sobre a não repercussão das *taleiras travadas com cavilhas* em Espanha. Menos comum, ou mesmo inexistente, foi a utilização de *cavilhas* nas tábuas castelhanas.

Apesar da tipologia travada não ter tido representação, deparamo-nos com parcas alusões a peças rectangulares que julgamos corresponder à taleira simples: as *Lenguetas de madera*. No entanto, e seguindo ainda a convicção de Ana Calvo, estes sistemas são apenas características específicas de alguns pintores estrangeiros que laboraram em solo hispânico, tais como, o flamengo Pedro de Campaña e o holandês Hernando de Esturmio e não de pintores espanhóis. As nossas afirmações assentam ainda na informação de Rocio Bruquetas, “(...) *las lenguetas de madera introducidas en cajas internas como refuerzo de la union viva de las tablas (...) sistema relativamente frecuente en la pintura flamenca del quinientos*”²⁰³.

Ainda sobre a suposta correspondência (tradução) entre *taleira* e *lengueta*, a única alusão que encontramos em contratos espanhóis a um termo semelhante ao português, foi o método de ligação referido como «*teleras*», mas cujo formato concreto desconhecemos e como tal fica a proposta, “(...) *bien ensambladas com sus bisagras, grapas y teleras.*”²⁰⁴.

Por fim, e ainda analisando a frase supra citada, as *grapap* ou *grapap de hierro*²⁰⁵ eram elementos de ferro semelhantes a “agrafos” que reforçavam as juntas. Foram muito comuns entre os mestres espanhóis da «Andalucía» e «Extremadura».

Mais recorrente na pintura levantina do século XV (não sendo comum na castelhana) era o uso de outro métodos de união as *chuletas de madera* colocadas com cola forte entre as tábuas resultando como juntas de dilatação, “(...) *las tablas se colocaban com una separación de médio centímetro aproximadamente. El hueco de esta separación*

²⁰² Em várias comunicações em congressos sobre pintura sobre madeira.

²⁰³ Vd. BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Ob, cit.*, p.238.

²⁰⁴ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.233.

²⁰⁵ Os denominados “gatos” na terminologia portuguesa, mas que não foram utilizados na pintura nacional.

se rellenaba com estas chuletas, cuyas dimensiones oscilaban desde cinco a dieciocho centímetros de largas, siendo diferente el sentido de la veta de estas piezas en relación com el sentido de la tabla en algunos casos, y el mismo en otros.”²⁰⁶.

Para concluir a comparação com o caso espanhol, resta-nos aludir ao sistema mais frequente de ligação na zona castelhana: a união viva sustentada por barrotes fixos com pregos de forja e em casos de maiores dimensões com reforço suplementar de caudas de andorinha.

Passando ao caso nórdico, os regulamentos (por exemplo) da guilda de Saint Luke, na Antuérpia, eram muito específicos no que se refere às normas construtivas de um painel de altar, tríptico ou pequenas pinturas. Em 1470 um conjunto de standardizações estabeleceu as dimensões desejadas para cada estrutura, como por exemplo, para pinturas cujas uniões das juntas não são coladas o tamanho das cavilhas de madeira rondava entre 10-15 cm de comprimento e 1 a 1,5 cm de espessura, reforçadas à superfície com tiras de tela.

As madeiras dessas juntas vivas eram normalmente alinhadas cerne com cerne, borne com borne terminando o cerne voltado para as bordas exteriores. As placas finas eram unidas e posteriormente aplainadas. Quando a estrutura do painel era grande, uniam uma série de tábuas de carvalho finas entre 0,8 e 3 cm, cuja largura variava entre 25 e 29 cm de largura (à semelhança do sucedido no *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra de Vasco Fernandes, (Vd. Apêndice II, Esquema 25)

As próprias juntas podiam ser ligadas através de várias técnicas, sendo as mais usuais na Flandres: o sistema à meia madeira; por macho-fêmea; à junta viva; com duplas caudas de andorinha (pela frente²⁰⁷) ou também conhecida por falsa cola de milano; cavilhadas (com espigas); e trapezoidal.

O número de elementos de ensamblagens varia inevitavelmente com o peso, dimensões e número de tábuas, por exemplo “*In small panels (48 x 63 cm) consisting of*

²⁰⁶ Vd. CALVO MANUEL, Ana M^a – *Ob. cit.*, p.93.

²⁰⁷ A partir da idade média as duplas caudas de andorinha eram colocadas pela frente como reforço à colagem, quando colocadas no reverso são possivelmente uma adição.

two planks, two dowels would normally be placed in the join, whereas larger panels (75 x 110 cm) made of three planks would have three dowels in each join.”²⁰⁸.

A complexidade da estrutura parece ser crescente com o numero de peças “(...) *Los sistemas de ensambles son mucho más complejos al haber un mayor número de piezas y se utilizaba mucho la cola de milano, la caja y espiga y el claveteado.*”²⁰⁹ O método construtivo e as dimensões destas estruturas, obedecia ainda ou estava relacionado, a curiosos sistemas de proporções das unidades métricas (já analisadas).

Apesar das correspondências possíveis entre obras e das tentativas de chegar a uma conclusão sobre as proporções e escalas métricas construtivas, resta-nos afirmar que nos regulamentos e regras construtivas das guildas existiam normativas às quais os panel-makers obedeciam. Essas grandezas standardizadas difundiram-se por toda a Europa, sendo um assunto em que muito resta por fazer “*Occasionally some precise guild regulations on measurements were editected: the thickness of the frames of the retable had to be, depending on the circumstances, a halve duym (a half thumb), anderhalve duyms (one thumb and a half), een vierendeel duym (one fourth of a thumb), drie vierendeel duyms (three quarters of a thumb)...* (...) *Whether measurements of other early Netherlandish paintings reflect local feet and thumbs is a complex yet fascinating question. Earlier investigations in this field have not permitted similar conclusions to those of the van Eyck group, and further research in this field is needed.*”²¹⁰.

²⁰⁸ Vd. WADUM, Jorgen – Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p.155.

²⁰⁹ Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *Ob. cit.*, p.43-45.

²¹⁰ Vd. SHOUTE, Roger Van; VERUGSTRAETE, Hélène – Frames and Supports of some Eyckian Paintings. In *Investigating Jan van Eyck, ob.cit.*, p.108.

1.1.1 – As guildas flamengas, os grémios italianos, as corporaciones menestrales espanholas e as corporações dos ofícios portugueses: conceitos e organização.

A mão-de-obra que se dispunha a executar a arte retabulistica e suas áreas complementares era exclusivamente advinda da formação e ensinamentos dos ofícios mecânicos ou mesterais²¹¹. Pintores, Escultores, Entalhadores, Carpinteiros e Marceneiros eram as áreas de produção artística que mais participavam destas empreitadas, sendo por vezes solicitados mestres de nacionalidade estrangeira²¹².

Tendo em conta que foram vários os profissionais que se destacaram no nosso país, o investigador Francisco Lameira, no seu estudo sobre o retábulo em Portugal, enunciou apenas os que mais se distinguiram nos respectivos períodos históricos. Tomando como exemplo o período e região mais relevante para o presente estudo, notificaram-se na Beira os seguintes, “*Olivier de Gand, mestre marceneiro, de origem flamenga sediado em Coimbra, com actividade nos finais do século XV e princípios do XVI. João Alemão, mestre marceneiro, de origem nórdica, sediado em Coimbra, com actividade no primeiro quartel do século XVI. Arnão de Carvalho, mestre marceneiro, de origem flamenga, sediado em Lamego, com actividade no primeiro terço do século XVI*”²¹³.

Estruturalmente cada ofício pertencia a uma corporação que, por sua vez, se valia dos seus regimentos para regulamentar a sua actividade. Estes documentos aprovados pelo município correspondente, serviam-se da norma de Lisboa como referencia. Contudo, tinham regras comuns, elegiam anualmente dois representantes de cada ofício correspondendo pois à autoridade máxima de cada área, e aos quais correspondia o título

²¹¹ A palavra mesteiral significa servidor directo do Senhor, e em Portugal designava artífices especializados. Vd. FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva e Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas, 2002. Vol.I, p.19.

²¹² Vindos da Flandres, França, Itália, Alemanha, muitas vezes aportuguesando o seu nome e conjugando o apelido com o nome da sua terra de origem, ex: João de Utreque (Entalhador, Marceneiro); “(...) a influência flamenga na pintura portuguesa foi muito marcante, já que numerosos artistas portugueses foram treinados na Antuérpia, e noutros centros do Norte, enquanto pintores flamengos actuaram em Portugal, aqui buscando melhores condições laborais, ou mandavam os seus trabalhos para Lisboa, Évora, Funchal, etc.” Vd. MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor – A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. In *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999, p.39.

²¹³ Vd. LAMEIRA, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, ob. cit., p.58.

de *Juízes do ofício*. Entidades que entre outras actividades examinavam os *aprendizes*²¹⁴ para obtenção do grau de *mestre*²¹⁵, vistoriavam os trabalhos dos seus colegas de profissão e anuindo do termo de quitação entre as partes assinantes de um contrato desde que as normativas se fizessem cumprir na obra.

É sabido que D. João I, Mestre de Avis, oficializou (na Carta de Privilégios de 1 de Abril de 1384) que a Vereação da Comarca, para tomar as suas deliberações, deveria fazê-lo com a participação de uma assembleia onde tivessem presentes dois «homens-bons» de cada *mester*. Os *mesteres* organizavam-se pela primeira vez em «arruamentos», concentrando as suas «tendas» por ruas ou bairros, consoante os ofícios, facilitando a constituição dos preços, fiscalização por parte dos juízes respectivos, etc. A organização dos mestres na cidade de Lisboa, tinha pela primeira vez, representação oficial na Câmara (de Lisboa).

Desta convivência nasceu a cumplicidade entre todos, levando à criação dos *Hospitais dos Ofícios* (tanto doados por particulares e mantidos pelas confrarias, como pertencentes aos ofícios). Existiram vários em Lisboa, sendo locais de reunião e para resolver os interesses comuns, servindo em simultâneo de albergaria.

Em 1433, o Rei D. Duarte fixou em vinte e quatro o número de mesterais a participar nas reuniões municipais, a «Casa dos Vinte e Quatro» foi o nome dado à sala (onde reuniam e constituíram assembleia) do Hospital de Todos os Santos, feito por D. João II e que uniu todos os outros hospitais de mesteres auxiliando a vida corporativa.

Torna-se assim formal o início da intervenção do «colégio dos vinte e quatro» (no século XVI) na administração da cidade de Lisboa, câmara corporativa junto da vereação municipal e de onde o nome de *Casa dos Vinte e Quatro*²¹⁶ se começou a radicar. Não

²¹⁴ Os aprendizes iniciavam-se ainda na infância, quando passavam para a tutela do mestre; com o tempo e longo aprendizado podiam chegar a mestres se fossem aprovados no exame da corporação. Normalmente os aprendizes eram filhos ou parentes do mestre. Eles trabalhavam recebendo em troca: comida, alojamento e conhecimento.

²¹⁵ Os mestres eram os donos das oficinas, devidamente licenciados (com carta do ofício) e eram como sábios na sua actividade. Distintos dos artífices ou oficiais que eram trabalhadores pagos que embora tivessem terminado o seu aprendizado, não possuíam oficinas próprias. Estas organizações mais ou menos informais de transmissão de conhecimento, nasceram organicamente da necessidade. As relações entre mestre e discípulo foram bem definidas e a autoridade do mestre incontestável.

²¹⁶ Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. I, p. XXXII.

havia apenas representantes dos mestres, mas sim corporações, que mais tarde o rei D. Manuel I iria reorganizar. A eleição para os vários cargos do governo dos ofícios, tais como Juízes dos ofícios e da Casa dos vinte e quatro, dependia directamente da aprovação do município. Este intervinha igualmente quando os «mesteirais» demoravam na eleição dos seus vinte e quatro procuradores que, quando eleitos, seguiam à Casa do Senado, onde Juízes e Vereadores lhes deferiam o juramento. Também o município promovia a fixação dos oficiais mecânicos na cidade.

Os mais antigos regimentos²¹⁷ datam de 1489 e os restantes e grande maioria surgiram²¹⁸ na primeira metade do século XVI. Foram reorganizados e uniformizados por Duarte Nunes de Leão em 1572, disciplinando juridicamente pela primeira vez a vida corporativa (assim permanecendo no essencial até à época do Marquês de Pombal).

Foram elaborados de acordo com as referidas autoridades municipais que instituíram que o *regimento do ofício* é o documento que “(...) *continha aquelas normas da profissão que se referiam «à técnica do seu exercício, à moral social e à disciplina interna do seu desempenho, ao exame dos candidatos a mestres, à instituição das autoridades e à discriminação dos seus deveres»*”²¹⁹.

Entendemos por *Corporação de Ofício*²²⁰ as guildas de operários qualificados numa determinada função, que se uniam em corporações, com a finalidade de se defenderem e de negociarem de forma mais eficiente. Genericamente as mais destacadas foram as *Corporações dos Artesãos* e dos *Construtores*, mas importa para este trabalho as *Corporações dos Ofícios Mecânicos*. Em concreto as corporações de ofício foram associações que surgiram na Idade Média, a partir do século XII, para regulamentar o processo produtivo artesanal e pelo controlo da técnica de produção das mercadorias por parte do produtor nas cidades que contavam com mais de um número determinado de habitantes por ex. 10 mil. Essas unidades eram marcadas por hierarquias que iam de *aprendiz* (ou *moço*) passando por *artífice* (ou *oficial*) a *mestre*.

²¹⁷ Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, ob. cit., p. XIII.

²¹⁸ Com cerca de três a quatro séculos de atraso relativamente a outros países da Europa.

²¹⁹ Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *Ob.cit.*, p. LXXV.

²²⁰ É a denominação portuguesa equivalente às guildas da Flandres, os grémios italianos, às corporaciones menestrales espanholas.

Em regra cada membro de uma corporação só podia trabalhar em um determinado ofício e cuja função era limitada às normas. Caso o costume fosse desobedecido, corria o risco de ser expulso da cidade ou afastado da profissão, pois cada corporação agrupava um determinado ramo de trabalho, por isso era chamada de *corporação de ofício*. No caso específico dos ofícios do trabalho das madeiras podiam integrar o grupo dos: escultores, entalhadores, carpinteiros, marceneiros e ensambladores. No entanto, em cada cidade existiam várias corporações de artesãos: dos tecelões, dos tintureiros, dos ferreiros, entre outros.

Entre cada corporação estabeleciam as regras para o ingresso na profissão e detinham controlo da: quantidade; da qualidade, como foi o caso da pintura do *S. Pedro* da Igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca (em 1535 – 1540) na localidade de Lamego “*De acordo com um documento escrito, sem data, o pintor Cristóvão de Figueiredo, na qualidade de examinador de ofício, deslocou-se a este mosteiro para «ver e receber as obras que fez Gaspar Vaz pintor».*”²²¹; e dos preços dos produtos produzidos, o chamado de preço justo. Por exemplo, um artesão nunca poderia estipular um preço maior ou usar material de qualidade inferior ao regulamentado. Isso evitava a concorrência desleal entre membros de um mesmo ofício.

Esta era também detentora dos valores morais de protecção dos seus associados, proibindo a entrada de produtos similares aos produzidos na cidade em que se actuava. Existia todo um espírito de equipa, era-lhes também pedido que fossem solidários entre si e que amparassem os trabalhadores em qualquer tipo de doença (invalidez ou mesmo na velhice). Estes grupos actuaram como incentivo para o aumento da produção. Os comerciantes manufactores foram obtendo cada vez mais lucros o que gerou um crescente acúmulo de capitais nas mãos de uma nova classe, que passou a ser denominada de burguesia.

Em suma, a grande finalidade das corporações era evitar a concorrência entre os artesãos, tanto locais como de outras cidades, e adequar a produção ao consumo local, pois cabia-lhes fixar o preço do produto, controlar a qualidade das mercadorias, a quantidade de

²²¹Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura portuguesa del Renascimento (c. 1500 – 1540)*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002; Museus Grão Vasco, 2002. p.93.

matérias-primas e estabelecer a paga aos artífices. Várias teorias suportam que estes agrupamentos têm três origens:

- Religiosas - pois desde o século X que as confrarias são associações profissionais de pessoas para o culto do santo padroeiro e para a caridade recíproca entre os seus membros;
- Económicas - procuravam garantir o monopólio de determinada actividade e;
- Político-sociais - com a plebe de artesãos tentando organizar-se diante do patriciado mercador que detinha o poder na cidade.

Apesar da maioria das guildas/corporações se limitar às fronteiras da cidade ou comuna, algumas formaram-se sobre um espaço geográfico amplo, por vezes uma nação inteira. No que se refere à estrutura produtiva nacional das oficinas que executavam retábulos em Portugal (no continente e ilhas atlânticas), Francisco Lameira estabeleceu oito centros (determinados pelo número e localização destas). Diferenciou-as por categoria de pequena, média e grande dimensão e correspondeu cada região administrativa a um centro produtivo. Os centros são então divididos em: Minho, Trás-os-Montes, Beira, Estremadura, Alentejo, Algarve, Madeira e Açores.

A região correspondente ao perímetro laboral de Vasco Fernandes – Beira, foi conotada como centro de média produção a par do Alentejo, “(...) *apresentando ambos várias características em comum: uma grande extensão geográfica, a existência em cada um deles de várias dioceses: na Beira (Coimbra, Lamego, Viseu, Guarda e Castelo Branco), no Alentejo (Évora, Portalegre e Elvas; a proliferação de oficinas em toda a região, não só nos principais centros urbanos, mas também em localidades de menor dimensão; a sua forte dependência relativamente aos dois maiores centros produtivos, deslocando-se, com frequência, os artistas minhotos por toda a Beira e os lisboetas pelo Alentejo.*”²²²

Este apertado ciclo exigia que ninguém trabalhasse um ofício mecânico sem que antes fosse examinado para o mesmo em específico. Em caso de aprovação era concedida a desejada «carta» passada pelo município atestando o grau do artista, caso contrário sofria uma condenação, como foi exemplo: o pintor Fernão Garcia que laborava em 1514 sem

²²² LAMEIRA, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, ob. cit., p.54.

carta de examinação ou de Reimão de Armas em 1530, “(...) sabendo-se da condenação de um pintor, Fernão Garcia, em 1514, por exercer sem ter sido examinado, e de um pintor saboiano de nome Reimão de Armas ter problemas, em 1530, por não ter consigo essa prova de exame. (...) os oficiais da Vereação da cidade que «lhe pedia mostrasse carta demxyminaçam de seu officio, a qual elle não tynha por lhe nã ser necessarya», recusando-se o artista pintor à examinação mesteral.”²²³

Cada oficina era formada por um mestre, vários artífices oficiais e os seus jovens aprendizes, sendo que o mestre encabeçava e liderava a equipa assumindo as respectivas responsabilidades. Dirigia as tarefas de cada elemento remunerando (os oficiais) e aos «moços aprendizes» transmitia conhecimento, cedia as suas ferramentas²²⁴ e matéria-prima. Por norma, a ferramenta de cada artífice era feita pelo próprio na sua oficina e constatamos que esse parâmetro era também um factor de avaliação no decorrer de exames para a obtenção da carta em ofícios do trabalho das madeiras como é o caso dos Ensambladores, “E todo o official que se quiser examinar de ensablage (...) faraa mais alem da sobredita peça alguns instrumentos per onde se começa que os sabe fazer e ordenar – a saber – hà garloppa, hu rebotte, hu gulherme, hu filharete, hu ceppo”²²⁵.

Geralmente os aprendizes eram parentes e moravam com o mestre e não raras vezes pagavam (durante 4 a 5 anos) para aprender. A extensão do aprendizado variava de acordo com o ramo e não estava regulamentado mas sim acordado inicialmente com o mestre, podendo durar três a quatro anos ou prolongar-se por vezes aos 10, 12 anos (dependendo da aptidão pessoal e das apreciações do mestre).

Porém, a norma era o período do aprendizado acontecer entre dois e sete anos e para o qual era estabelecido um *contrato de servidão do ofício*, como são exemplo os

²²³ Vd. MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor – A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. In *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*, ob. cit., p.40.

²²⁴ As ferramentas mais comuns para o trabalho da madeira eram: garlopas, plainas, enxós, formões, serras, maços, machados, compassos, guilhermes, graminhos (para marcar linhas paralelas), grampos, entre outros. De realçar era o facto da ferramenta de cada artífice ser feita muitas vezes pelo próprio na sua oficina e esse parâmetro ser um factor de avaliação no decorrer de um exame para a obtenção da carta do ofício de Ensamblador “

²²⁵ Vd. CORREIA, Vergílio – *Livro dos Regimetos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572). Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926. pp.109-110.

seguinte testemunhos deste processo que chegaram até nos “(...) os mais antigos contratos conhecidos datam de 1553 (envolvendo o pintor flamengo estabelecido em Sevilha, Hans Sturm e o moço lisboeta, Aleixo Lopes), de 1569 (envolvendo o pintor eborense Manuel Fernandes e um seu aprendiz), de 1573 (envolvendo o pintor vianense Francisco de Padilha) (...) O próprio Gregório Lopes seguiu de certeza o mesmo tirocínio, conforme pensamos, na oficina do pintor régio Jorge Afonso, antes de 1513 em que já era pintor feito.”²²⁶ Ainda no seguimento desta afirmação sobre a formação artística de Gregório Lopes na oficina de Jorge Afonso em Lisboa, somos da opinião que não é de se descartar a mesma hipótese para o processo de aprendizagem do pintor Vasco Fernandes²²⁷.

Após o término do aprendizado, o moço tornava-se artífice (ou oficial) mas continuava a trabalhar para o mestre, na sua oficina. Em alguns ofícios era mesmo estabelecido o tempo necessário de trabalho como oficial para se ser aceite a exame, “O oficial que tiver aprendido o ofício de carpinteiro de móveis e assemblagem, tendo seis anos de oficial, poderá requerer o seu exame, o qual farão juizes em casa de um deles (...)”²²⁸.

Só após exame para obtenção de carta de mestre, é que se tornaria independente e dentro do “ritual”, como o segredo era parte importante da instituição das corporações/guildas, a passagem para o grau mestral normalmente acontecia acompanhada da revelação desses segredos/receitas. Como mestre, o pintor podia abrir a sua própria oficina ou laborar em colaboração na oficina do seu formador.

O exemplo mais representativo que encontramos sobre esta questão hierárquica e sequencial da formação de um pintor, foi o caso de Gaspar Vaz, o dito “segundo” pintor da oficina de Viseu, tido como principal colaborador de Grão Vasco, “A informação mais antiga (...) data de 7 de Julho de 1514, e reporta-se a um acto notarial (...) ocorrido na oficina do pintor régio Jorge Afonso. Testemunham a respectiva escritura Pêro Vaz, Garcia Fernandes e Gaspar Vaz, «todos pintores que lauram em casa do dito jorge afonso». No ano seguinte, e também no âmbito de um outro acto notarial (...) sugem como testemunhos «vasco fernandez pintormorador em uiseu e gaspar vaaz pintor creado

²²⁶ Vd. MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor – *Ob. cit.*, p.40.

²²⁷ Vasco Fernandes poderia ter aprendido a par de Jorge Afonso mas não com ele como seu mestre.

²²⁸ FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário, ob.cit.*, p.21.

do dito Jorge Afonso». A formação artística de Vaz decorreu, portanto, na oficina do pintor do Rei, no início do segundo decénio da centúria (...)»²²⁹. Desta citação importamos tirar duas conclusões, a primeira é que Gaspar Vaz permaneceu a laborar com Jorge Afonso (antes de ingressar activamente na Oficina de Viseu) mesmo após ser dado como pintor. A segunda ilação, é que os pintores colaboradores (apesar de serem igualmente mestres pintores) eram apelidados de «creados» (terminologia que posiciona hierarquicamente abaixo) um pintor mais novo quando perante um mestre experiente dono de uma oficina, “O facto de ser citado como «creado» de Jorge Afonso (note-se que no primeiro documento que lhe diz respeito é referido como pintor, em paridade com os outros) deverá ser entendido como uma forma de distinguir a sua posição da de Vasco Fernandes.”²³⁰

Outras particularidades hierárquicas ou de tradição familiar desencadearam-se desde o fim da Idade Média, período em que se tornou problemático ao oficial atingir a condição de mestre. Isso acontecia sobretudo em virtude do domínio que os membros mais ricos passaram a ter sobre as corporações, reduzidas quase que em exclusivo aos seus familiares.

O exemplo apresentado reflecte ainda este espírito, pois o pintor régio Jorge Afonso era tio por afinidade de Garcia Fernandes, por este ter casado²³¹ com a filha de uma sua

²²⁹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura portuguesa del Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob. cit., p.90.

²³⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.90.

²³¹ “ (...) Este casamento ligou-o a uma das mais importantes, senão a mais importante família de artistas existente em Portugal. De facto Jorge Afonso não era só cunhado de Henriques, como também cunhado do arquitecto Marcos Pires, mestre de obras reais de Coimbra, e de Pero Anes, um importante mestre de carpintaria, mestre, no seu ofício, das obras dos Paços de Coimbra, e de todas as obras reais, à excepção do Paço da Ribeira. Uma filha deste Pero Anes casaria com Cristóvão de Figueiredo, pintor do Cardeal Infante D. Afonso, e um dos melhores artistas do seu tempo, parceiro e amigo, segundo ele próprio diz, de Garcia Fernandes, genro e continuador de Francisco Henriques, como já vimos. Ainda outra filha de Pedro Anes, viria a casar com um dos mais importantes escultores que trabalharam em Portugal no século XVI, João de Ruão. Jorge Afonso era ainda irmão do mestre das obras reais de carpintaria Afonso Gonçalves e sogro de Gregório Lopes, pintor régio de D. Manuel e D. João III e pela sua oficina passaram alguns dos mais importantes pintores do tempo, como Gaspar Vaz e Pero Vaz, o próprio Gregório Lopes, que casaria com uma filha sua, e Garcia Fernandes. Num dos documentos relativos às casas que trazia aforadas ao Convento de S. Domingos de Lisboa é testemunha o próprio Vasco Fernandes, com quem já tinha trabalhado em Lamego Fernão Anes, muito provável colaborador de Jorge Afonso nas obras de Tomar, e com quem trabalharão depois Pero Vaz e Gaspar Vaz. Estas complicadas teias familiares, de amizade e laborais, que se prolongarão na geração seguinte com as associações de Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, mostram como entre os artistas mais próximos da corte de Manuel se criou uma oligarquia mesteiral que repartia entre si

irmã com o pintor Francisco Henriques (Garcia Fernandes era então genro deste último). Muito outros graus de parentesco haveria para enumerar mas afastar-nos-ia do nosso propósito.

As dificuldades eram várias, desde a prova à qual o oficial era submetido, que se foi tornando mais rigorosa, à taxa em dinheiro que era paga ao chegar à posição de mestre que foi aumentando. Já mestres, o clima competitivo da produção artística era comum, e era normal que cada oficina tivesse de disputar entre si para obter empreitadas mas igualmente para obter a matéria-prima desejada quando por algum motivo escasseava.

Mas ainda mais cedo do que em Portugal, no norte da Europa, na Antuérpia, os artífices de cada ofício regulamentaram a sua produção artística agrupando-se nas denominadas guildas. A *Guilda de São Lucas* (Guild of Saint Luke) foi a mais famosa guilda de pintores e de outros artífices no início da Europa moderna, especialmente nos Países Baixos. O nome é uma homenagem a um dos Evangelistas, São Lucas, o santo padroeiro dos *artistas*. Não só representava pintores, escultores e outros artistas visuais, mas também (especialmente no século XVII), comerciantes, amadores e amantes da arte. Quando ela foi formada, distinções foram criadas para a distinguir de outras guildas. Antuérpia foi a primeira cidade a ter uma Guilda de São Lucas, em 1382. Em Bruges, o primeiro registo é de 1453.

Nestas especificamente no que se refere aos “operários das madeiras”, como escultores (entre outros), por exemplo, os «*panel makers*» eram aceites como membros,

encomendas e benesses régias e como, alguns dos melhores artistas vindos de fora do país, foram por ela assimilados. Mas mostra também, o que tem a máxima importância no contexto artístico português dos primeiros decénios do século XVI, como entre os principais pintores se estabeleceram ligações de parceria, de aprendizagem e de um contacto continuado que acabaram por tecer uma teia de múltiplas influências, formulação de oficiais e aprendizes, colaborações em obras diversas e, no fundo, homogeneizar soluções formais e técnicas, dando há pintura nacional um carácter fortemente unitário, com o qual a crítica ainda hoje tem dificuldade em lidar, sucedendo-se as interrogações acerca da atribuição de muitos conjuntos e obras fundamentais da nossa pintura da época. Por outro lado, esta forte ligação entre os principais pintores ligados à esfera régia e aos principais encomendadores da corte criou um fosso cada vez maior entre os artistas que beneficiavam da ligação à entourage régia, e os que ficavam de fora dela, acentuando regionalismos e criando uma assinalável diferença qualitativa entre os principais mestres e a pintura dos artistas periféricos.

(<http://joaquimcaetano.wordpress.com/amor-fama-e-virtude/o-melhor-oficial-de-pintura-que-naquele-tempo-havia/> _ Artigo publicado na web e retirado de CAETANO, Joaquim – O Melhor Oficial de Pintura que naquele tempo havia. In *O Tempo de Vasco da Gama*, 1988.)

mas os «joiners» já não faziam parte dessas corporações. Eram rígidas as normativas e os critérios de admissão “(...) *In earliest documents from the guild of Saint Luke date to the last quarter of the fourteenth century, with the first regulations dated 1442. The guild comprised not only painters but many members of the various crafts related to art production, including (...) panel makers. Joiners were not members of the guild of Saint Luke in Antwerp, but panel makers were. Both groups made panels, but for different purposes. The sculptors had the specialized bakmakers (box makers) make boxes and panels for their retables; however, joiners were also allowed to make panels. When the production of altars began to slow down in the sixteenth century, the box makers began making panels in large scale. Thus the box makers actually became the new generation of panel makers*”²³²

Concretamente no que se refere aos ofícios preparados para a realização de painéis para pintura, deu-se a curiosidade dos Escultores entrarem em concorrência com os Marceneiros, contingência rapidamente resolvida pelas guildas e atribuída competência aos segundos como demonstra o seguinte exemplo, “*Les sculpteurs faisaient concurrence aux menuisiers; ils réalisaient des supports de peinture. Une ordonnance de la ville du 16 juin 1455 relate un conflit entre sculpteurs et menuisiers et tranche en faveur des derniers: ce seront les menuisiers qui auront à faire les caisses de retables et les panneaux destinés à être peints parce que les sculpteurs ne connaissent pas le manière de les faire, ni les bois qu’il faut employer pour les réaliser*”²³³.

As regras das guildas não só abrangiam métodos de produção como determinavam as matérias-primas, sua preparação, critérios de escolha, de modo a garantir a qualidade do trabalho e da obra final.

Como podemos ver na citação que se segue, a madeira exigia-se bem sazoadada de entre 2 a 5 anos e não raras as vezes de 8 a 10 anos para garantir a estabilidade necessária futura, “(...) *The guild rules emphasized that the wood used in the construction of panels should be well seasoned. (...) is very important for its stability. (...) Based on*

²³² Vd. WADUM, Jorgen – Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p.149.

²³³ Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles, ob. Cit.*, p.10.

dendrochronological studies, we have been able to estimate that seasoning period in the sixteenth (...) was approximately two to five years, whereas it was eight to ten years in the fifteenth century”²³⁴

No território espanhol, e à semelhança do que sucedia em todos os grandes centros de produção no século XV e inícios do XVI, os diferentes ofícios formavam diferentes congregações as denominadas *Confradías* que em conjunto formavam os *grémios* ou *corporaciones menestrales* dos quais saíam as *Ordenanzas Gremiales*. Eram o equivalente às guildas do norte europeu e às corporações portuguesas, “(...) *Los pintores, los carpinteros, así como los diferentes oficios tal y como sucedia en otros reinos, se agruparon primeramente en confradías, las cuáles paulatinamente derivaron en los gremios. Es importante tener en cuenta que durante la época medieval los pintores no son considerados artistas tal y como los concebimos en la actualidad, sino que eran artesanos que se agrupaban para cumplir una determinada función en su sociedad, la cual habrá de evolucionar mucho con el paso del tiempo. Fue en 1482, en la Corona de Aragón, cuando el grémio de carpinteros dentro del cual estaban incluidos todos los pintores hasta la fecha, decide especificar cuáles eran los que permanecían en él y cuáles no, (...) quedando fuera ços pintores de retablos. Necesariamente el trabajo que desarrollaba cada uno de ellos debía estar perfectamente regulado por unas ordenanzas las cuales, a través de los gremios, se implantaban y se perseguían que fueran perfectamente respetadas.*”²³⁵

Ainda no território espanhol, e no que se refere ao trabalho específico de preparação de um suporte de madeira para pintura, este estava entregue aos ensambladores como descreve Rocio Bruquetas, “*Los ensambladores, según estipulaban las Ordenanzas gremiales, conseguían la madera, la cortaban y, una vez terminada la labor de talla y escultura realizada por los entalladores y escultores, ensamblaban los elementos y asentaban el retablo hasta dejarlo presentado para que los pintores realizaran su pintura*”²³⁶.

Mas o artista era socialmente apenas um artesão qualificado. Com o evoluir da Renascença o artista iniciou um caminho de independência, adquiriu uma cultura mais

²³⁴ Vd. WADUM, Jorgen – *Ob. cit.*, p.154.

²³⁵ Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *Ob. cit.*, pp.48-50.

²³⁶ Vd. BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Ob. cit.*, p.224.

vasta e completa, buscando uma emancipação liberal do sistema antiprogressista das guildas para elevá-lo acima do mero artesanato.

Essa independência começou a ser abalada com as novas determinações do Concílio de Trento e com o nascimento da ideia de normatização do ensino artístico. Paralelamente a esses movimentos reguladores de fundo teológico e técnico-pedagógico, emergiu uma requalificação dos critérios valorativos e uma recategorização das artes e dos sistemas de conhecimento, e nesse contexto à procura de uma ordem nova e geral se estruturou a primeira academia de arte, a *Accademia del Disegno*, estabelecida em Florença por Cosimo I de' Medici em 1561, sob incentivo de Giorgio Vasari (pintor, teórico e biógrafo dos artistas do Renascimento).

Esta academia, porém, não tinha fins somente educativos, possuía antes um carácter de distinção pública, somente artistas já consagrados e de grande cultura podiam ser admitidos. Paralelamente, eles deveriam ensinar um grupo de alunos seleccionados. Contudo, foi em Roma, na *Accademia di San Luca*, fundada por Federico Zuccaro, que se começou a reflectir de forma moderna a noção de academia e não mais a típica estrutura medieval de guildas. A mudança na representação profissional aconteceu em uma época em que a arte visual se tornava uma arte menos mecânica e utilitária. As novas academias começaram a oferecer ensino de desenho e teoria artística.

Foi então apenas no fim do século que Zuccaro conseguiu estabelecer a ideia de academia como uma aula pública, de carácter profissionalizante e com currículo definido, onde o debate teórico tinha um papel proeminente, embora esse modelo, origem do Academismo, só viesse a florescer de facto entre o século XVII e o século XIX, pois a tradição artesanal corporativa ainda estava por demais arraigada.

A elevação do estatuto dos artistas no final do século XVI, que ocorreu na Itália, ecoou nos Países Baixos. Eles começaram a participar mais em sociedades literárias e humanistas. A Guilda de São Lucas da Antuérpia foi importante nesse processo, quando se associou a *Violieren* (grupo literário e de teatro). Nessa época, faziam parte da guilda Pieter Bruegel, Frans Floris, Cornelis Floris e Hieronymus Cock. Os dois grupos uniram-se na fundação da Academia de Antuérpia, em 1663. O sistema de guildas enfraqueceu sob o

efeito das primeiras industrializações e sucumbiu perante o poderio económico das empresas.

Em Portugal e na sua grande maioria, os regimentos foram elaborados nos séculos XVII, XVIII e ainda no século XIX, concluindo-se que “(...) *os mesteres mantiveram a sua organização através de tôdas as vicissitudes, atentos às exigências da época e sem necessidade de modificarem a estrutura tradicional*”²³⁷.

1.1.0.2 – Os Regimentos dos ofícios mecânicos: Entalhadores, Carpinteiros, Marceneiros, Ensambladores, e Pintores.

No contexto histórico quinhentista português, o regime artístico dominante era determinado por normas que comandavam a actividade dos ofícios corporativos ligados às bandeiras mesterais, “*Tais práticas de ensino, associação e labor, dentro da boa tradição da Idade Média, mostram tardias afinidades com as dos grémios italianos, das guildas do Norte e das corporaciones de menestrales do reino vizinho.*”²³⁸.

Cabe-nos agora efectuar o indispensável cruzamento entre o conhecimento técnico e material de suportes de pinturas com os dados analisados nos *regimentos das corporações dos ofícios mecânicos* do trabalho das madeiras: *carpinteiros, marceneiros, ensambladores, entalhadores* e por comparação *pintores*. De modo a determinar, através das metodologias de examinação dos aprendizes dos ofícios, e restantes normativas, as técnicas e materiais de execução exigidas na época.

²³⁷ Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. I e II. p. LXXVI.

²³⁸ Vd. CAETANO, Joaquim Oliveira; BRANDÃO, Elvira – *Garcia Fernandes um pintor do Renascimento, Eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu São Roque; Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998, p.97.

No entanto, sabemos e já comprovamos²³⁹ que muitas vezes os dados empiricamente percebidos ou mesmo presentes nos actos notariais relativos à feitura de um retábulo, por inúmeras razões, nem sempre correspondem na íntegra à realidade material executada em obra.

Como exemplo recorremos em específico ao caso do retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) do mestre Vasco Fernandes pelo forte motivo de possuímos sobre este núcleo toda a valiosa informação primitiva advinda do seu contrato de obra²⁴⁰. Estes documentos validam o contexto de relações e contactos artísticos com a arte e mestres flamengos (já anteriormente referidos) e revelam informações desde a encomenda até ao assentamento, na capela-mor da Sé.

Desta máquina retabular restam actualmente os cinco painéis – *Criação dos Animais*, *Anunciação*, *Visitação*, *Circuncisão* e *Apresentação do Menino no templo*. Sabemos que do primeiro contrato assinado a 7 de Maio de 1506, para o segundo contrato datado de 4 de Setembro de 1506, a encomenda lavrada entre o bispo D. João de Madureira e o mestre pintor Vasco Fernandes, comportou alterações no sentido de um reforço da monumentalidade e narrativa da obra, tendo sofrido um aumento para vinte painéis.

O programa iconográfico manteve-se entre os contratos, sendo que as alterações fundamentais ocorreram nos temas das duas pinturas centrais e os restantes dispostos em três fiadas horizontais, constituídas por seis painéis cada e com seguimento de cima para baixo, e como resultado, incluíram os temas da *Criação*, do *Pecado* e da *Redenção*²⁴¹.

²³⁹ Vd. SALGUEIRO, Joana – Os regimentos das corporações dos ofícios mecânicos: O caso do Retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) do pintor português Vasco Fernandes. In *Ge-Conservación*, (nº1) 2010, pp. 85-98. [Em linha] <http://geiic.comrevistanumero-2es>

²⁴⁰ Vd. CORREIA, Vergílio – *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1924.

²⁴¹ A linha orientadora do programa iconográfico manteve-se entre as versões, com os temas “(...) *Criação*, com Deus Padre como protagonista das diversas cenas narrativas, e os da *Redenção*, que se iniciava com o tema *Anunciação*. As alterações fundamentais passam pela revisão dos temas dos painéis centrais e pela integração dos temas alusivos ao *Pecado da humanidade*; tópico que no primeiro programa surgia apenas de forma implícita, através de duas pinturas que representavam, respectivamente, a *Criação de Adão e de Eva*. Quanto aos painéis centrais no (...) no segundo contrato, estes dois temas são substituídos, respectivamente, pela representação de Deus pai com o Mundo na Mão, no painel superior, enquanto no inferior ficaria representada, sem articulação directa com aquele, a *Virgem no Trono com o Menino* (...).” Vd. RODRIGUES, Dalila – Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542). Coimbra: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p.232.

Vejamos parte da transcrição do segundo contrato na qual se descreve a composição e dimensões da estrutura retabular, bem como o número e disposição das pinturas:

“(...) per o dito Vasco frz pintor foy dito q a elle prazia como de facto aprouue e se obrigou a fazer hu Retaullo ao dito Sor bpo pêra a sua see na capella do altar moor o quall Retaullo sera armado e sete oytavos dos quaaes oytavos o do meo sera de oyto pallmos atee dez se for necessário em amcho E de trinta pallmos e allto afora o guarda poo E chegara o dito Retaullo todo o rtedor donde parte atee os pillares de pedra grandes q estam na capella (...) E será repartido cada oytauo destes afora o gramde do meo e três paynees cada hu delles e o dito oytauo do mº sera de dous paynees asy q per todos os paynees de huua parte e de outra co o oytauo do mº q tem dous paynees sam per todos xx paynees os qees paynees chegara todos repartidos na mesma altura dos dous paynees do mº q sam de xxx pallmos co sua maçonaria e cada huu destes dous paynees serem de xb pallmos e alto co sua maçonaria.(...)”²⁴².

Testemunhos escritos como o citado especificam as principais obrigações entre os assinantes, sendo estas desde as económicas, às indicações estruturais, formais, ornamentais e materiais; assim como delimitam os prazos de execução, que nesta obra perduraram por cinco anos (1506-1511), ultrapassando a data estabelecida.

O contrato de obra para este retábulo revelava ainda, explicitamente, a materialidade desejada da obra e as orientações artísticas de gosto do encomendante, facto que pode exprimir a confiança entre as partes pelo conhecimento da qualidade pictórica do mestre Vasco Fernandes. Realça-se, no entanto, que estes documentos²⁴³ atestam essencialmente as preferências do encomendante e nem sempre reflectem,

²⁴²Vd. CORREIA, Vergílio – *Ob.cit.*, pp.99 – 100.

²⁴³ Os contratos de obra da Península Ibérica são característicos pela complexidade, “*Contracts were often complex documents with subcontracting specifications. Included were the dimensions, type of wood, iconographical subjects, price, time limits, and terms. It was common practice for a master painter to undertake responsibility for all aspects of a large job that he might subsequently subcontract to other specialists. In some cases, there is evidence that even the painting of panels was divided between two different workshops.*” Vd. VÉLIZ, Zahira – *Wooden Panels and their preparation for painting from the Middle Ages to the Seventeenth Century in Spain. In The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995.* Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p.136.

Em separado, eram realizados contratos especificamente sobre as empreitadas das madeiras, “*Separate contracts for painting and carpentry were also frequent, as was the widespread practice of subcontracting the carpentry. In most situations, one can assume that the painters had considerable say about the standards to which their panels would be prepared.*” Vd. VÉLIZ, Zahira – *Ob. cit.*, p.137.

necessariamente, a realidade laborada pelo mestre encarregado da obra, devido às contingências durante a empreitada.

No caso da construção do retábulo-mor da Sé de Lamego, para a especialidade de carpintaria, Vasco Fernandes subcontratou o mestre André Pires; para a execução da talha/marcenaria (incluindo suportes das pinturas), os flamengos Arnão de Carvalho e João de Utreque²⁴⁴. Na referida edição de Vergílio Correia, constam transcritos na íntegra os contratos para estas subempreitadas, mas passamos a citar apenas os dados de maior relevo:

Contrato de fornecimento de madeira feito pelo carpinteiro André Pires ao pintor, 20 de Maio de 1506: “(...) *andre pyz carpinteiro mor na dita cidade e logo hi per elle foy dito q elle se obrigaua como de fecto logo obrigou de dar e entregar a vasco frz pintor mor na cidade de Viseu esta madeira q se segue pêra o retauollo da capella da see da dita cidade q elle he obrigado fazer .s. doze paaos de xbj pallmos em comprido e de huu pallmo e quadra e bem secos. It mais seis traues pêra grade bem direitas e bem fornidas de xxxbj pallmos e comprido. It seis paaos de xj pallmos e comprido e e gordo de quadra huu pallmo e q no sejam tam secos. It seis paaos para as curvas de bj pallmos e coprido e de huu palmo e ancho e quatro dedos de grosso. It bj paaos de xb pallmos pêra as trauessas da grade aimda q no sejam muito sequos, os quaaes pallmos serem cimqº pallmos e vara de medir todos a quall madeira o dito André pyz se obrigou de lhe dar e entregar (...)*”²⁴⁵

Analisando o descrito, avançamos para a clara determinação de que o carpinteiro lamecense André Pires se obrigou a entregar apenas a madeira referente do que julgamos terem sido as estruturas do retábulo e não incluindo os painéis para a pintura. A nossa argumentação baseia-se na interpretação do que própria enumeração indica: *paaos, traues pêra grade, paaos para as curvas, paaos pêra as trauessas da grade*.

²⁴⁴ Sobre este trabalho de parceria com os dois mestres flamengos em Lamego, Dalila Rodrigues concluiu (com argumentação claramente justificada na sua dissertação de doutoramento) que esta terá sido um prolongamento ou repetição do que havia sucedido anteriormente na empreitada para a estrutura entalhada do Retábulo-mor da Sé de Viseu e que serve de modelo à de Lamego; Tal como é solicitado neste excerto do contrato de Lamego: “*E asy a maconaria que entrar no garda poo do dito Retaullo sera da maneira do dito Retauollo de Viseu (...)*”; E visto ainda que através dos contratos entre esta triade (na obra de Lamego), Vasco Fernandes foi o intermediário mediador da relação.

²⁴⁵ Vd. CORREIA, Vergílio – *Ob.cit.*, p.97.

Á luz da nossa interpretação, estes são termos concretos correspondentes aos “alicerces”, elementos estruturais para o assentamento da posterior máquina retabular. São ainda nitidamente especificados o número de elementos pedidos, e suas dimensões: *comprido, ancho, grosso e quadra*; e as unidades de medidas em *pallmos, vara de medir e dedos*. Por fim, é também de salientar as várias indicações alusivas às características da madeira, que podia variar consoante a necessidade funcional (e estrutural), desde *bem secos*, a *no sejam tam secos*, ou mesmo, *muito sequos*.

Esta análise vem contrariar a ideia comumente aceite de que a madeira havia sido fornecida a Vasco Fernandes pelo carpinteiro André Pires. Pois possivelmente na realidade Vasco Fernandes a André Pires apenas pagou as madeiras estruturais retabulares. Testemunhando esta afirmação vejamos a seguinte arguição.

Numa tentativa de análise da terminologia utilizada no presente contracto de carpintaria, conjectura-se (dentro do conhecimento das técnicas de execução retabular) que os «*paaos*» correspondessem aos barrotes e vigas principais; as «*traues pêra grade*» possivelmente às traves para a elaboração das grades dos caixilhos, necessárias à fixação estrutural das pinturas e suas molduras, segundo a técnica vigente na época, “(...) *fará hum cayxilho em que emtre com suas mullduras (...) e jsto todo muyto bem feito e ornado*”²⁴⁶.

Os «*paaos para as curvas*» talvez para a função que o próprio nome indica. Por fim, calculamos que os paus para as «*trauessas da grade*» pertencessem às madeiras reservadas para a colocação das fileiras de travessas²⁴⁷ cujas marcas permanecem visíveis e cujas cavilhas de sustentação denominadas de “fora a fora”, atravessam actualmente o suporte desde o reverso à camada pictórica.

²⁴⁶Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. I e II. pp.461-462.

²⁴⁷No apêndice II, esquema 37, esboçamos (em cor verde) a presença das duas travessas (já não existentes), cuja função poderia (a nosso ver) ter ido além do reforço estrutural à pintura, e ser um dos pontos de fixação da pintura à moldura e desta à grade (da estrutura retabular). Numa tentativa de tentarmos comprovar esta teoria, visitamos (2008) o único retábulo quinhentista português *in situ*, o *Retábulo-mor da Sé do Funchal*, Madeira, como meio comparativo. Infelizmente as limitações de acesso impossibilitaram conclusões significativas. Através do que nos foi possível observar, detectamos (através de um espaço criado por um empeno e afastamento do limite do painel à moldura) a presença do que julgamos ser uma travessa (possivelmente fixa por pregos de ferro uma vez que não se observam cavilhas de “fora a fora”) e cujo relevo funcional seria de reforço às juntas do painel e igualmente para a fixação deste à estrutura (Vd. Anexo I, Fig. 88) Mas estamos cientes da fragilidade desta afirmação e ressaltamos o seu cariz hipotético embora de grande potencial. Igualmente relevante era o significativo afastamento das juntas expondo as ligações internas, aparentes cavilhas de madeira (Vd. Anexo I, Fig. 88).

Até mesmo através da análise das verbas pagas aos mestres de cada subempreitada determinamos que aos entalhadores foi paga a quantia de noventa e sete mil reais, ao carpinteiro três mil e setecentos reais e arrecadando o pintor trezentos e cinquenta e nove mil e trezentos reais. Proporcionalmente, as quantias manifestam já a grande diferença de montantes correspondendo ao trabalho de cada um e é notória a distinção entre o dinheiro pago para as especialidades de carpintaria e talha. A André Pires corresponde apenas o valor da matéria-prima base e em bruto; o restante fornecimento dos painéis e trabalho de entalhe e acabamento do retábulo está incluído no ganho dos entalhadores/marceneiros; Vasco Fernandes coube o papel de empreiteiro do retábulo desmultiplicando-se nas actividades pictóricas, de douragem e de policromia tendo sido ainda responsável pelo fornecimento de parte da madeira como iremos evidenciar seguidamente.

Retomando a análise aos contratos de obra da Sé de Lamego, e com o objectivo de determinamos o papel de cada mestre em obra, e igualmente compreendermos a relação ofício – função, seguimos com a interpretação dos dados para a execução da empreitada e assentamento da talha e marcenaria. O contrato explicita o acordado entre o pintor e os mestres flamengos subcontratados. No que se refere aos suportes dos painéis, as instruções vão desde a definição do número e material a fornecer, prazos de entrega em datas parcelares, dimensões e limites das obrigações de parte a parte:

Excerto do contrato entre o pintor Vasco Fernandes e os entalhadores Arnao de Carvalho e João de Utreque para a feitura da maçonaria do retábulo, 29 de Setembro de 1506: “(...) *Vasco frz pintor mor na cidade de viseu e arnaão de carualho e Joham de vtreqz framengos ora estantes na dita cidade de Lamego pêra averem de fazer hu retauollo na capella do altar moor da dita cidade. E logo hi per o dito Vasco frz pintor e mestre de obra do dito Retauollo foy dito q elle daua a dita obra de maçonaria ao dito arnaão de carualho e ao dito Joham de vtreqz aa empreytada q elles a façam e acabem o dito Retauollo sem lhe mingoar cousa alguua de macanaria (...) E pêra o dito acrecentamento do dito Retauollo os sobreditos mestres de maçonaria daram toda a madeira e pregadura q pêra o dito acrecentamento (...) E asy mesmo lhe daram doje a oyto dias dous paynees fectos e laurados pêra se avere de pimar e da feytura deste comtrato a coreta dias primeiros seguintes dez paynees e dhy e diamte atee outros coreta*

*dias os outros paynees pequenos todos laurados e acabados perfectamente pêra se avere de pintar E os outros dous paynees gramdes ficara pêra despoys quando lhe elle vco frz der madeira pêra elles. O quall Retaullo e obra sobredita o sobredito arnaão de carualho e Joham de dutreqz se obrigaro hu por ambos e ambos por hu de a darem perfecta e acabada e asemtada (...)*²⁴⁸.

Explanando estes dados, conjecturalmente, e dentro da interpretação que ponderamos, colocamos a possibilidade de que a aquisição da madeira²⁴⁹ e execução de todos os painéis das pinturas e ensablagem dos seus suportes coube aos entalhadores Arnao de Carvalho e João de Utreque (e não ao carpinteiro André Pires), além de serem também responsáveis por todo material necessário ao acrescentamento de talha.

Estes deram toda a *madeira e pregadura* dos dezoito painéis pequenos²⁵⁰ e entregaram-nos prontos para pintar, como diz o documento, «*fectos e laurados pêra se avere de pintar*» e ainda «*todos laurados e acabados perfectamente pêra se avere de pintar*».

O acordo do fornecimento estava organizado da seguinte forma: os primeiros dois painéis foram entregues após os primeiros oito dias da assinatura do contrato, os seguintes dez suportes após quarenta dias da firma do documento e após essa entrega, passados outros quarenta dias os restantes seis. Conduta diferente foi acautelada no final do contrato para os dois grandes painéis centrais, pois está clarificado que esses seriam executados posteriormente quando o mestre pintor Vasco Fernandes fornecesse a madeira²⁵¹ para os

²⁴⁸ Vd. CORREIA, Vergílio – *Ob.cit.*, pp. 103 – 105.

²⁴⁹ Com excepção da madeira para os dois grandes painéis centrais.

²⁵⁰ É feita a referência aos painéis como “pequenos” pois comparativamente aos dois painéis grandes centrais, os 18 eram de menor escala.

²⁵¹ Na Europa dos séc. XV e XVI era este o sistema adoptado para a aquisição das madeiras (à semelhança do sucedido no exemplo que vamos apresentar da Flandres), os mestres portugueses seguiam o esquema acordado, sendo possível que o encargo da aquisição das matérias-primas coubesse principalmente ao mestre da obra (com ou sem a intervenção do encomendante), mas estes podiam ainda delegar essa responsabilidade aos mestres subcontratados.

“*Dans le contexte des corporation, les artisans faisaient eux-mêmes l’aquisition des matiere premières nécessaires à leur activité. Si, au 15e siècle surtout, les commanditaires son parfois intervenus dans l’acquisition des supports, on peut supposer que ce sont les peintres qui s’en sont généralement charges.*” Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*. Bélgica : [s.n.], 1989, p.17.

Importa ressaltar que a madeira para o retábulo (incluindo a moldura da pintura) e a da própria pintura não tem de ter necessariamente toda a mesma proveniência e até porque reservavam a de melhor qualidade para

fazer, «*E os outros dous paynees grandes ficara pêra despoys quando lhe elle vco frz der madeira pêra elles*»; o que corrobora a nossa interpretação que não terá sido André Pires a fornecer as madeiras dos painéis uma vez que nem no contrato de fornecimento de madeiras assinado pelo próprio e nem no contrato de marcenaria, é feita sugestão para esse facto.

Cientes de que esse trabalho, por norma, era entregue aos carpinteiros, “*Lo primero que hacía el carpintero era seleccionar las planchas e madera curada y cortada*”²⁵²; ou ainda, segundo Judith Berg a obra iniciava do seguinte modo “*It began with the carpenter constructing wooden panels and framing elements according to the contract specifications. Next the panels were prepared for painting and gilding by the painter and his assistants*”²⁵³; “*The carpenter’s first task was to fashion wooden planks into panels of various dimensions (depending of uniform thickness and surface)*”²⁵⁴.

Todavia, para todas as normas existem excepções, e desvanecendo esta visão restrita da funções de cada mestre em obra, a mesma investigadora (Judith Berg) conclui após o seu largo estudo sobre a retabulistica da época de ouro em Espanha que “*Occasionally a contract demanded that the master be personally responsible for a given part of a retable. (...) More often, shop and master were treated as an entity*”. É precisamente neste dado que assenta a nossa possível justificação para esta excepção dos dois painéis centrais serem do encargo do pintor Vasco Fernandes.

Passamos a argumentar, é que este além da função de pintor acumulava a função de mestre de obra, isto é, função que adopta o dever de acautelar e resolver as dificuldades da obra, incluído (o possível) fornecimento/ obtenção de madeiras, tábuas com grandes²⁵⁵ dimensões. Não nos podemos alhear da realidade prática, e igualmente não expectável, de ter sido contratado o uso de uma essência (carvalho do Báltico) e utilizada outra

as pinturas, “*Bois de panneau et du cadres ne provenaient donc pás nécessairement de la même source.*” Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Ob.cit*, p.16.

²⁵²Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007. p.56

²⁵³Vd. BERG SOBRÉ, Judith – *Behind the altar table: The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989, p.49.

²⁵⁴IDEM, *Ibidem*, p.51.

²⁵⁵ Levando em certas ocasiões a painéis realizados com tábuas compostas por acrescentos.

(castanho), como veremos. Neste contexto, J. Berg alerta que “*The process of constructing, preparing, and painting a retable was long and complex.*”²⁵⁶.

Podemos ainda questionar quem forneceu esta madeira a Vasco Fernandes? Em nossa opinião, o próprio terá tratado de buscar boa madeira para as duas obras centrais e por não ser um acto comum foi motivo de registo em contrato, uma vez que, é igualmente surpreendente que os entalhadores se encarreguem de fornecer madeira e pregadura para a talha, e isso consta no contrato. Contrato esse extensivo e claro na terminologia, que deverão dar «toda» o material do dito acrescentamento.

Reflectimos, uma vez que estes mestres tiveram que adquirir madeira para entalhar, não é improvável, ou pelo menos devemos considerar a possibilidade de terem adquirido igualmente a madeira para ensamblar e construir painéis. Berg descreve casos em que constatamos que a actividade de cada mestre pode variar consoante o acordado para cada empreitada. Existem casos de contratos de obra em que era o próprio carpinteiro o encarregado de fazer todo o trabalho de ensamblem de painéis e marcenaria como no «Retable of Saint Augustine of Barcelona Tanner’s Guild»; e casos semelhantes ao que vigorou em Lamego “*Sometimes, a painter made a contract for the whole retable and then subcontracted the wood construction*”²⁵⁷.

Apesar do valioso relevo destes dados notariais e desta nova perspectiva de interpretação, realçamos que não podemos afirmar, incontestavelmente, que todas estas relações estabelecidas através da análise destes registos correspondam ao sucedido, pois na obra surgem sempre contingências.

Seguindo o raciocínio atrás iniciado, verifica-se que as clausulas contratuais sofreram alterações na prática, pois o uso de madeira *Castanea Sativa Mill* nas pinturas de Lamego não se coaduna com o acordado no contrato, onde constava o desejo de “(...) *toda a dita maconaria q emtrar na dita obra fora dos pillares será de boordo de frandes* (...)”²⁵⁸. Este *boordo de frandes* corresponde a madeira de carvalho²⁵⁹ importada da bacia

²⁵⁶ Vd. Ibidem, p.49.

²⁵⁷ Vd. Ibidem, p.51.

²⁵⁸ Vd. CORREIA, Vergílio – *Ob.cit.*, p.101.

²⁵⁹ Sobre o elevado desejo por esta matéria-prima patente nos contratos portugueses do séc. XV e XVI, Dalila Rodrigues afirma, “*Este tipo de indicação é ilustrativa do grande apreço, nas primeiras décadas do século, pelo que vinha de fora, processo que tinha já raízes na centúria anterior.*” Constata ainda sobre este assunto

do Báltico, “(...) Carvalho do Báltico, exportado por comerciantes de Bruges e da Antuérpia (...) de superior qualidade devido à sua densidade, que dificultava o empeno das pranchas e o ataque por insectos (...)”²⁶⁰.

Esta mudança da madeira pós-contrato deveu-se, certamente, a um ou à combinação dos seguintes motivos, sendo que esta ultima possibilidade assenta nos estudos de J.Berg “*The type of wood used in the Iberian península varied, depending on preference and availability.*”²⁶¹:

- Razões de dificuldades económicas²⁶² enfrentadas no decorrer do andamento da empreitada devido ao acréscimo e reforço da monumentalidade do retábulo;
- Por dificuldade na aquisição pela parca disponibilização ou potencial atraso na chegada do número de tábuas desejado em de carvalho da Flandres;
- Ou por cedência à incontestável proximidade e abundância de castanho na região, a matéria-prima local, levando ao uso desta madeira nacional, que era uma prática igualmente comum na época,

É importante ressaltar que a primeira análise técnica a este políptico, deu-se em 1961 quando a investigadora Jacqueline Marette observou a *Criação dos Animais*, e julgou

que, “(...) Vítor Serrão extraiu das notas de despesa da Santa Casa da Misericórdia de Viana, a indicação de transporte de «madeira de bordos de flandres p^a forrar a igreja» e para outras obras em curso. Mas a especificação mais recorrente, à semelhança do que sucede com a escultura, é simplesmente a do uso de madeira de «boa qualidade».” Conjugada com a qualidade era ainda desejada (pelos bispos) a relação com o bom preço e sobre este assunto é sobejamente conhecida a passagem do Bispo D. Fernando de Gonçalves de Miranda acerca do projecto de renovação artística da Sé de Viseu e mais concretamente do Retábulo-mor “(...) «ainda me apreso muyto em acabar ho retavollo pêra esa see (...) que de quallquer maneira que quisermos de frandes se há de trazer mjhor e mays barato» (...) Não se coíbe, uma vez mais, de mostrar ao cabido que conhece os mecanismos operativos mais eficazes para alcançar em simultâneo a qualidade a bom preço (...)”. Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, pp.130; 214. Todas estas citações permitem-nos constatar que neste período era dada suma importância à arte (pintura) flamenga e que o prelado acompanhou (advindo das já referidas relações cosmopolitas) essa corrente de gosto que se difundiu pelo Reino Português.

²⁶⁰ Vd. INSTITUTO PORTUGUES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Conservar é Conhecer*. Lisboa: IPCR/IMC, Museu Nacional Machado de Castro, 2003 p.50.

²⁶¹ Vd. BERG SOBRE, Judith – *Behind the altar table: The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, ob. cit., p.51.

²⁶² Esta possibilidade ganha ênfase se analisarmos esta condição à luz da situação descrita por Dalila Rodrigues no que se refere a outras dificuldades vividas nesta empreitada, “Não é por acaso, pensamos, que o bispo de Lamego vende a prata do antigo retábulo da Sé, seis anos depois da carta em questão, para poder viabilizar a encomenda de um retábulo de «tinta» (...) embora um retábulo de pintura não fosse propriamente uma solução «económica» - o de Lamego ascendeu à quantia total de quatrocentos e setenta mil reais, cento e cinquenta alqueires de trigo e três pipas de vinho, cerca de quatro vezes mais do que o bispo obtivera com a venda da prata do antigo. (...)” Vd. RODRIGUES, Dalila – Ob. cit., p.216.

tratar-se de madeira de carvalho: “CHÊNE (...) ÉCOLE PORTUGAISE (...) VASCO FERNANDEZ, VERS 1506-1511. La Création des Animaux. Fragment de retable. Lamego, Musée. (...)”²⁶³.

Dados exclusivos até 1983 (?), ano em que no Instituto José de Figueiredo (I.J.F.) se realizou a identificação da madeira por método científico da pintura *Visitação*, por intermédio de micro-amostra, na qual se concluiu ser *madeira de castanheiro: Castanea sativa Mill* dissipando assim qualquer dúvida, “*Quadro nº16, Visitação (Museu Regional de Lamego) (...) Madeira de Castanheiro (Castanea sativa Mill.)*”²⁶⁴.

Pelo supradito, fica clara a pertinência do entendimento das metodologias técnicas de execução da denominada pintura sobre madeira, e igualmente da necessidade de estabelecer a ponte comparativa para os documentos/testemunhos das “leis” que regiam estes mestres nos seus diferentes ofícios, sendo apenas focadas de seguida as especialidades do labor artístico da madeira pelos: *carpinteiros, carpinteiros de marcenaria, marceneiros, entalhadores* e para comparação *pintores*.

Urge compreender os limites de cada corporação/ofício, o objectivo passa por determinar, através das normativas e da descrição dos exames a que os candidatos a mestres eram sujeitos, as técnicas e materiais de execução exigidos na época.

Normalmente, estes regimentos reflectem metodologias usadas no período histórico contíguo à sua “publicação” e que, no presente caso de estudo, espelham o período Renascentista. O contexto que se passa a abordar reflecte os regimentos que foram estabelecidos na cidade de Lisboa, embora sejam representativos do que sucedeu no restante território português.

(Cabe-nos acautelar que se seguem várias citações imprescindíveis de elevado valor histórico e documental, e que apesar de publicadas há várias décadas, se perderam no tempo.)

É imperioso analisar o primeiro regimento de que se tem registo, o dos ofícios de *Ensambladores, Entalhadores e Imaginários*, estando os três ofícios englobados numa só

²⁶³ Vd. MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle: publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris: A.&J.Picard, 1961, p.202.

²⁶⁴ Vd. Dossier do relatório *Investigação nº 22*, por (?), em 1983(?) no Instituto José de Figueiredo, consultado na DDD-IMC.

corporação denominada, à data, de *Carpinteiros de Marcenaria*, tendo o documento sido celebrado a 31 de Dezembro de 1549. Publicado em 1943/46 por Franz-Paul Langhans e Marcelo Caetano, este especifica: “*Carpinteiros de Marcenaria. Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginários de 31 de Dezembro de 1549. Esta he A maneira que daqui em diante se terá nas emgimynações dos carpimteiros de maçenaria E Asi os veadores que em çada hum Ano fforem E as pessoas que se quizerem emgimynar dos ofícios Aqui decrarados. S. Asamblador he emtalhador he Imaginayos terem há maneira seguynte Asi os veadores como As pessoas que se quizerem emgiminar dos seguyntes offícios ou de algum delles. (...)*”²⁶⁵

Neste documento, são referidas explicitamente as normas para abrir loja «temda» na cidade de Lisboa: “*Item Será Avissada toda a pesoA asi naturall como estramgeiro que daquy em diante nom asemtara em llyxboa nem seu termo nem tomara obra de nenhuma maneira que seja sem primeiro ser examynado pellos Veadores que Em cada hum ano fforem emlleitos pellos officiaes deste oficio e çomffirmados pella câmara desta cidade de llixboa os quaes Veadores como as pessoas que se quizerem emgimynar terem há maneira que se Ao Diante segue*”²⁶⁶.

Segue referindo as condicionantes de actuação para os «veadores» e examinadores, cujo incumprimento exige coima em reais e dias de tronco: “*Item primeyramente serão Avisados os ditos veadores que em çada hum Ano fforem que sendo caso Se queira emgiminar Allguma pesoa. S. filho ou Parente ou crjado de allgum dos taes Veadores ho tall veador nom ffara A tall emginação, Senão seu parceiro com hum do Ano pasado que mais semsospeita seja E o Veador ou VeAdores que ho contrajro ffizerem ou çomsemtirem ter temda ou tomar obra quall quer pessoa ou Pesoas paguarão çada hum delles ditos veadores dous mill reais E trimta dias no tromquo A metade pêra as obras da çodade e a outra pêra quem os Açussar*”²⁶⁷.

Por fim, a maneira em que terão de ser efectuados, na prática, os exames aos candidatos «emgiminante» a mestres, sendo português «naturall» ou estrangeiro, e cuja

²⁶⁵ Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. I, p. 461.

²⁶⁶ Vd. LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *Ob. cit.*, p. 461.

²⁶⁷ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 461.

aprovação lhe dará a desejada «carta» de como foi examinado. Seguem-se os distintos modos:

Os ensambladores («asamblador» ou «samblador») fazem-se examinar da seguinte forma: *“Item toda ha pessoa que se quiser emgiminar de sembragem somente asi naturall como estramgeiro terá há maneira seguymte.*

Item primeiramemte ffalo há saber a ambos os emgiminadores com que se ouver demgimynar pêra que elles distos veadores detriminem em quall de suas Casas se hira Emgiminar e tanto que o tall emgiminamte ho Souber o tall Emgiminador nom será obrigado dar lhe mais do que ha casa pêra ffazer sua obra. Item trará toda há faramemta que ouVer myster pera fazer ha tall peça dobra Em que se ouVer demgimynar e tanto que hasi tiver ffeyta fará hum paynel de oito pallmos ou mais de larguo e alltura comforme a tall largura; grudado com grude de peixe ho quall grude fará em çassa do dito emgimynador e depois de grudado o tall painell fará hum cayxillo em que emtre com suas mullduras de copos solltos e jsto todo muyto bem feito e ordenado Ao modo Romano com pertemçe Ao tall officio e pêra aVer de ser emgiminado.

Item fará mais tall oficiall pera ornar este painell dous pelleres As ylharguas com suas Vazas e capiteis todo de mulldura e por baixo das vazas dos taes pelares corera huma mulldura em que caregue os ditos pillares he em çima dos capiteis corera outra mulldura pera dar fim há tall peça dobra he estes pillares com suas vazas e capiteis e asi as mullduras serem muyto bem ornadas e acabadas como pertence há serem bem feitas e a tall emgimynação Requere.

Item tanto que a tall peça for Acabada os ditos veadores mamdaram chamar quatro oficiais do dito offiçio haquelles em que hos taes careguos soem damdar e depois de todos Juntos com seu escriuão tomarão comta de todas haquellas peças que pertencem Ao dito ofiçio e achamdo ser auto e sofiçiemte pera tomar obras E ter temda lhe mamdarão pasar sua certidão pera há câmara pera que os senhores Vereadores lhe mamdem pasar sua carta Em fforma pera que em todo tempo se saiba como foi emgimynado na Verdade.”²⁶⁸

²⁶⁸Vd. *Ibidem*, pp. 461 - 462.

Sumariamente, fica claro que o examinado teria de trazer a sua ferramenta, fazer um painel de oito palmos (ou mais) de largura e a altura conforme, proporcionalmente, à largura, colado com grude de peixe feito na casa do examinador. Seguidamente fazia um caixilho em que o painel entrasse com a sua moldura, tudo bem feito, justo e bem ornado ao modo Romano.

Os entalhadores «emtalhador» para serem mestres no ofício teriam de executar duas peças ornadas e lavradas ao modo romano, sendo estas um friso de cinco palmos de comprimento e um pilar de seis palmos de comprimento: *“Item primeyrament ffalo ha saber ha ambos hos veadores como hatras esta deçrarado he em casa de hum delles fará hum fryso de cimquo pallmos de comprido e mais fará hum pillar de seis pallmos de comprido he estas duas peças serão muyto bem ornadas e lavradas Ao Romano como se aguora custuma; e pertemçem pera se aVer demgimynar ho tall offiçiall e tanto que as tuer os ditos Veadoes mamdaram chamar os taes offiçiaes e todos Juntos há Verão e achamdo as tais peças dobra serem boas E de Receber lhe mandarão passar sua certidão per seu escrivão pera que na câmara desta cidade lhe mamdem passar sua carta em forma pera que em todo tempo se saiba como foy emgiminado na verdade.”*²⁶⁹.

Os imaginários («Imaginayos») de madeira, pedra e barro executavam o seguinte exame: *“Item Esta he a maneira que se terá nas pesoas que se quizerem emgiminar de maquenarya. S. de madeira e pedra e barro.*

Item primeiramente ffalo há saber há ambos hos emgimynadores como hatraz Esta deçrarado primeiramente ffara hum cruçufiçio posto na cruz com seu momte calluaryo e o tall cruçufiçio será de quatro pallmos ou mais e asi mais ffara huma Imagem de nosa senhora do mesmo tamanho As quais duas peças seram muyto bem ffeytas e acabadas como pertemcem pera a tal emgiminação e oficio Requere E tanto que asi tiuer feitas as ditas peças mamdarão chamar os ditos ofycyaes Atrás deçrarados e achamdo o tall offiçiall ser auto e sofiçiemte pera ser emgiminado lhe mamdão passar sua certidão per

²⁶⁹Vd. *Ibidem*, p. 462.

seu escriuão pera hir a câmara desta cidade pera lhe mamdarem passar sua carta em fforma pera que em todo o tempo se saiba como ffoy emgiminado na Verdade.”²⁷⁰.

A carta de mestre neste ofício era passada após a aprovação na realização de um crucifixo na cruz de quatro palmos com o seu monte calvário e uma imagem de Nossa Senhora com as mesmas dimensões. Por fim, o regimento dita uma série de normativas para o exercício da profissão e medidas disciplinares de punição aos incumpridores, institui as autoridades e descreve os deveres de todos.

Destes «Itens» destacam-se, entre vários outros de igual pertinência, os seguintes: o de nenhuma pessoa poder fazer obra sem que seja examinada e possua carta, pois quem o fizer é punido. Um exemplo, é a coima aplicada ao do pintor Garcia Fernandes por laborar sem a carta no início da sua vida artística “ (...) *o próprio Garcia Fernandes, muito jovem ainda, em 1514, chegou a ser multado no Senado por exercer o ofício sem ter contraprova de exame do ofício.*”²⁷¹.

Outro item relevante é o que discrimina o valor a pagar para ir a exame “(...) *nom paguara mais de quatrocentos reais a metade pera as despesas do oficio e a outra ametade pera os emgimynadores por seu trabalho (...)*”²⁷², sendo o dobro para estrangeiros. Resta referir que consultando (na publicação supracitada por Franz-Paul Langhans e Marcelo Caetano) os dados referentes aos ofícios de *Marceneiros* e *Carpinteiros*, ambos remetem para o regimento dos *Carpinteiros de Marcenaria* mencionado.

Quanto à informação documental alusiva ao ofício dos *Pintores*, esta é escassa e alude apenas à “*Regulamentação de 1539 os pintores estavam anexos à bandeira de S. Jorge. Foram, depois expulsos da C24.*”²⁷³. No entanto, uma publicação anterior, de

²⁷⁰ LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*, ob. cit., p. 462.

²⁷¹ CAETANO, Joaquim Oliveira; BRANDÃO, Elvira – *Garcia Fernandes um pintor do Renascimento, Eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu São Roque; Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998, p.97.

²⁷² LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *Ob. cit.*, p. 463.

²⁷³ IDEM, *Ibidem*, p. 477.

Vergílio Correia em 1926, tinha divulgado já o «*Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572)*» acautelados no arquivo da Câmara Municipal de Lisboa. Neste livro estão as transcrições dos regimentos reformados, divididos por capítulos, compilados em 1572, mas cujos acrescentos foram sendo anexados.

Consta neste documento uma inúmera lista de regimentos de ofícios, dos quais iremos abordar os relativos aos *Pintores, Carpinteiros e Marceneiros: Ensambladores (Imaginária e Escultura) e Entalhadores*.

O capítulo XXXIII apresenta o *Regimento dos Pintores* cujo exame era distinto consoante a técnica pictórica, podendo o examinando optar por pintura a óleo, tempera ou fresco, e ainda dourado ou estufado “(...) 4.- *E o que se examinar de pintura de óleo traraa hua tauoa de quatro ou cinco palmos em quadra e em casa do juiz pintara a Imagem que lhe elle disser em modo na dita tauoa aja maçanaria, paisagem e algumas menudências para que entudo se veja sua suffiçiença. E o que assi for examinado pela sobredita maneira ficara examinado de todas as outras cousas aa pintura necessárias, e o ornamento della: 5.- E o que a tempera ou fresco quizer vsar faraa em parede a fresco e em panno ou tauoa a tempera figura ou lauor romano ou grotesco querendo vsar de tudo e fazendo o sobredito ficara examinado de todas as cousas aa dita pintura de tempera ou fresco inferiores: 6.- E o dourado ou estofado somente quizer vsar por mais não poder alcançar faraa hua peça de ouro bornido e mate em a qual haueraa algu plano ou tauoa per si de dous palmos em que faça alem do dito dourado dois palmos de rapado e faraa mais hu pão de branco bornido e encarnaraa hu rostro de vulto de hua virgem de encarnação polida.*”²⁷⁴.

Importa realçar aqui, que o mestre pintor era visto como um artífice que exercia a sua profissão dentro dos moldes do trabalho colectivista e à sombra das directrizes da corporação e só em meados do século XVI assume uma postura mais individualista,

²⁷⁴ Vd. CORREIA, Vergílio – *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572). Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, p. 104.

“Assim, até pleno século XVI – pelo menos até que, com o triunfo do Maneirismo italianizante e dos seus novos modelos estéticos, se estenda uma prática mais liberalizadora e individualista – o pintor da modalidade de óleo foi considerado um artífice que exercia a sua profissão inserido na rígida estrutura artesanal das corporações. (...) No caso dos pintores, nem havia distinção com os colegas da modalidade de têmpera e dourado, nem com a generalidade dos trabalhadores manuais assalariados. (...) em 1539, os pintores de óleo continuavam integrados no mundo dos «mecânicos» e sujeitos, por isso, a profundos entraves à sua individualidade.”²⁷⁵

O facto de, no caso dos pintores, “não haver” distinção com colegas de outras modalidades (sendo sujeitos à integração no mundo dos «mecânicos», como supracitamos), tornou estes mestres capazes de se associarem a outras práticas, como por exemplo Vasco Fernandes se associou em 1511 ao tomarense Fernão Anes na pintura e dourado de uma *Árvore de Jessé* para o retábulo-mor da Sé de Lamego.

Vítor Serrão define esta capacidade como sendo uma prática heterogenia de actividade, e arrola parte das actuações que lhes eram permitidas, “(...) revelam uma prática heterogenia de actividade: eram executantes de retábulos de óleo, mas também douradores e estofadores de imaginária e marcenaria (caso de Jorge Afonso), debuxadores de quadros, de livros, de tapeçarias e de «divisas» nobres (caso de Cristóvão de Figueiredo), examinadores do ofício nas suas várias modalidades (...) avaliadores de retábulos, etc.: estas múltiplas modalidades, tanto as absolutamente artesanais como as de mais especializado âmbito artístico, integravam-se nas actividades correntes de um mestre pintor da época”²⁷⁶. Mais uma vez comprovamos, que ao pintor, nenhuma função estrutural de preparação e aparelhamento das madeiras do suporte, lhe é atribuída.

Retomando, no capítulo XXXVIII apresenta o *Regimento dos Carpinteiros*, cujo exame, consistia em fazer vários dos elementos constituintes de uma casa de quatro águas,

²⁷⁵ Vd. MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor – A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. In *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999. p.40.

²⁷⁶ SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. p.85.

sendo este ofício afastado do presente interesse. Avança-se para o capítulo XXXV, onde se define o *Regimento dos Marceneiros* e cujo documento se divide em duas partes com exames distintos: o dos *Ensambladores*, que inclui um exercício de *imaginária*, e o dos *Entalhadores*, sendo que ambos os ofícios pertencem ao mesmo regimento.

Segue-se o “*Exame de Ensambladores* 6.- *E todo o official que se quiser examinar de ensablage faraa hu painel de sete palmos de alto e cinco de largo e isto se entenderaa co o quadro que teraa ao redor, o qual ocuparaa por cada parte meo palmo e nelle faraa hua moldura co ceppos soltos muito bem feita e ordenada que ocupe três partes de quatro da largura do caixilho: 7.- O painel grudaraa co grude de peixe que por sua mão daraa diante dos examinadores: 8.- Ornaraa este painel co duas columnas dóricas proporcionadas a altura delle. As quaes depois de torneadas estariaraa pela ordem que estriao as columnas dóricas: 9.- Item faraa hu pedestal por baixo deste painel tão alto como he necessário para columnas de sete palmos co resaltos saídos tanto fora que possam receber as columnas que em cima se pousarem, o qual ornaraa de muito boas molduras, cimalha, e vasa tudo muito bem resalteado: 10.- Encima das columnas faraa hu friso assi mesmo dórico co tegriphos bem compartidos, architraue, friso e cimalha e encima frontispício de modo que fique acabado e ornado o dito painel vsando em todas as medidas da dita peça as regras da arte e fazendo tudo conforme a traça q estaa no principio deste regimento dando a cada mebro sua deuida proprção: 11.- Item faraa mais alem da sobredita peça alguns instrumentos per onde se começa que os sabe fazer e ordenar – a saber – há garloppa, hu rebotte, hu gulherme, hu filharete, hu ceppo de moldura bem ornada.”²⁷⁷*

A enumeração, narrativa deste exame é valiosa não só pela inúmera informação que transmite no que se refere às relações de escalas e medidas de proporção usadas na época, mas igualmente pelos pormenores descritivos do trabalho que este ofício de ensamblador operava. O exame consistia na execução de um painel, seu caixilho e moldura ornamentada desde o pedestal, às columnas dóricas, friso, arquitrave, cimalha e frontispício, sempre conforme a traça estabelecida. Além da peça, o examinado teria de conhecer, ordenar e fazer alguns instrumentos necessários à sua prática.

²⁷⁷ Vd. CORREIA, Vergílio – *Livro dos Regimetos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572). Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926, pp. 109 – 110.

Seguindo-se, descrito ainda no exame dos ensambladores, o exercício opcional para quem se quisesse *examinar para imaginária ou escultura de madeira*, que consistia na produção de duas peças com as mesmas dimensões, um Cristo na cruz com seu calvário e uma imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus ao colo lavrada toda em redondo:

“(...)13.- *E o que se quiser examinar de imaginaria, ou escultura de madeira, faraa hu Cristo de três palmos de comprido posto na cruz co seu caluario: Item faraa mais hua imagem de nossa Senora co o menino Jesu no colo, a qual seraa do mesmo tamanho de Christo laurada toda em redondo: 15: Nas qaes duas peças mostraraa beleza de rostos, formosura de mãos, boa ordem nas posturas, e boa inueção no panno e cabellos. As quaes peças quando fezer se não consintiraa que tenha modello diante nem outra cousa algua per onde contrafaça: 16.- E tanto que assi tiuer feito as ditas peças os examinadores mandarão chamar quatro officiaes imaginários q co elles as vejão, e achando que tem as partes que atrás se apontão passarão ao dito official sua certidão para ser feita sua carta como atrás dito.*”²⁷⁸.

Ressalva-se que não se cita o exame dos *entalhadores*, visto este consistir em laborar vários módulos constituintes de uma máquina retabular, tais como colunas, entablamento, entre outros, e seus ornamentos de talha não havendo alusão a estruturas em painel que é o nosso âmbito.

Eram feitas distribuições de tarefas organizadas segundo a «carta» de cada um, pese embora, as fronteiras de trabalho entre cada mestre não fossem totalmente limitadas, sendo natural e comum que pudessem trabalhar (na prática) em equipa. Voltando ao caso prático do retábulo-mor da Sé de Lamego é um exemplar desta organização, pois comprova-se, pelo seu contrato e restantes actos notariais, que Vasco Fernandes assumiu o cargo de empreiteiro mestre de obra, mas subcontratou os restantes mestres para as respectivas especialidades como já era dever na época.

Muitas vezes os mestres associavam-se entre si, bom exemplo desta mentalidade de trabalho de «parceria», ou colectivismo, que tanto dificulta o trabalho da atribuição das obras ao seu mestre, é o clima vivido pelos denominados Mestres de Ferreirim, “A designação (proposta por Luís Reis-Santos) de Mestres de Ferreirim, que continua a ser

²⁷⁸ Vd. CORREIA, Vergílio – *Ob. Cit.*, p. 110.

aceite (por comodidade metodológica) pela História da Arte portuguesa, (...) derivados do que se admira nas oito tábuas da igreja do Mosteiro de Ferreirim – que se sabe terem sido encomendadas em 1533 a Cristóvão de Figueiredo, pintor do Cardeal-Infante D. Afonso, mas que foram efectivamente pintadas em 1534 num regime de «parceria» com Garcia Fernandes, Gregório Lopes, talvez Cristóvão de Utrecht, e os respectivos ajudantes – pois todos foram mandados vir de Lisboa por Figueiredo, a fim de se associarem com ele nesses trabalhos»²⁷⁹; ou ainda, comprovando as intensas relações “(...) recorde-se que um curioso documento de 1540, publicado por Sousa Viterbo (1903), nos esclarece, se dúvidas houvesse, que Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes eram «compadres e amigos e companheiros em as hobras que fazem [...] e comem e bebem juntos».”²⁸⁰

Pelo supra dito, e pela dificuldade vivida em quebrar os seculares laços de trabalho colectivista da estrutura corporativa medieval, somos da opinião que o ofício «mecânico» da prática da *pintura* do ciclo renascentista em Portugal, se regeu fundamentalmente pelo regime de *Oficina*, apesar de sobre a sua organização em «parcerias» se saber em concreto pouco (essencialmente por falta de mais documentação de arquivo).

A empreitada processava-se mediante assinatura de um contrato (após o ganho da encomenda) que estabelecia as normas do vínculo desde o nível técnico-material como formal e ideológico. Sendo sempre o mestre, o encarregado da obra e nele pendia a responsabilidade do trabalho, mas as possíveis tendências individualistas tidas pelos pintores esbatiam-se com a naturalidade com que se aceitava a distribuição das tarefas colectivas, apesar de estas por vezes poderem estar associadas a obstáculos, como é exemplo o caso que passamos a citar: “(...) a guilda de S. Francisco, sediada na igreja de Saint-Jacques de Bruges, encomendou em 1517 ao Albert Cornelis um retábulo da Coroação da Virgem, surgiu um pleito judicial entre clientes e pintor justamente por

²⁷⁹ Vd. CAETANO, Joaquim Oliveira; BRANDÃO, Elvira – *Garcia Fernandes um pintor do Renascimento, Eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu São Roque; Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998, pp. 98-99.

²⁸⁰ MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor – A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. In *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999. p.41.

Cornelis haver entregue parte da obra a um outro pintor, acusação de que se defendia, dizendo que, tal era prática corrente nas encomendas de pintura do seu tempo.”²⁸¹.

É evidente que existiu um certo nivelamento de processos entre os pintores sediados em cada área geográfica e não raras as vezes mantinham colaborações mais ou menos constantes. São precisamente estas características “geográficas” que permitem agrupar as obras por oficinas, como por exemplo Lisboa, Coimbra, Viseu, Évora. Para a realização desse processo de agrupamento e de atribuição, pressupõem-se ultrapassar o reconhecido sentido de unidade e focarmo-nos no confronto entre os espécimes. Como tal, justifica-se por exemplo que a obra de Gregório Lopes seja próxima da de Cristóvão de Figueiredo ou a de Gaspar Vaz da técnica de Vasco Fernandes. O mesmo raciocínio se irá aplicar de seguida no que concerne aos suportes utilizados por estes grandes mestres para tentarmos perceber se existe relação entre oficina – mestre – suporte (preferências, exigências, paralelismos).

1.2 – Reflexões sobre a técnica de execução dos suportes lenhosos na Oficina/Escola de Viseu comparativamente a outros exemplos portugueses.

Para a reflexão que se segue importa primeiramente compreender a dimensão da denominada «oficina de Viseu» comparativamente às restantes a nível nacional. Essas oficinas de designação regional definiam-se sobretudo pelo agrupamento resultante de obras de desempenho individual mas também de dimensão colectiva, segundo Dalila Rodrigues, “(...) designação de «oficina de Lisboa», para além de se pretender evocar a dimensão colectiva de um ou outro núcleo, evocam-se personalidades e modos de expressão concretos.”²⁸². Este mesmo critério se aplica aos restantes agrupamentos, com excepção da muito particular *oficina de Viseu*, que essencialmente e quase em exclusivo significa o núcleo de pintura da mão de *Grão Vasco*, e pontualmente dos seus

²⁸¹ MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor – *Ob. cit.*, p.42.

²⁸² RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura portuguesa del Renascimento (c. 1500 – 1540)*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002; Museus Grão Vasco, 2002. p.89.

colaboradores, “(...) a «oficina de Viseu» que, no conjunto das categorias designativas adoptadas pela historiografia, ganha uma ressonância muito particular. Antes de mais quer dizer «Vasco Fernandes», e depois, num ou noutro núcleo relativamente isolado «Vasco Fernandes e seus colaboradores». O nome Gaspar Vaz consome-se nesta voragem, pois o «segundo pintor da oficina» teria sido uma espécie de colaborador ao serviço, mas sem qualquer autonomia”²⁸³. Este “fenómeno” já amplamente estudado por Dalila Rodrigues, deve-se à tradição histórica da atribuição compulsiva de todas as obras cuja técnica lhe tenha alguma afinidade. Este “*ar familiar*” das pinturas foram consequência da efectiva relação profissional que Vasco Fernandes manteve com os demais pintores activos em Viseu visto que a sua oficina foi um centro de formação²⁸⁴ e criação importante para a produção regional.

Outro importante “centro de formação” no início do séc. XVI, foi a oficina do pintor do Rei Jorge Afonso (em Lisboa). Nela aprenderam (além de Gaspar Vaz) e desenvolveram as aptidões dos notáveis: Gregório Lopes, Garcia Fernandes e Cristóvão de Figueiredo (os já referidos Mestres de Ferreirim). Estas informações atestam a relação activa das ligações entre pintores de regiões geográficas distantes (como já fomos expondo) e atesta que a vida dos pintores se dava com relativa mobilidade. Vasco Fernandes à semelhança de outros mestres de grande notoriedade, também se deslocou de Viseu a diferentes regiões, tais como: Lamego, Lisboa, Coimbra; para cumprir encomendas importantes ou consumir compromissos.

Dentro deste raciocínio da “mobilidade laboral” dos pintores, é possível (e como já argumentamos anteriormente), que a escolha da matéria-prima para o suporte das pinturas e do mestre que os executa, acompanhe a localização geográfica da empreitada.

Às premissas avançadas por Jacqueline Marette no seu estudo²⁸⁵ em 1961, na *Escola de Viseu*, e quase exclusivamente a nível nacional, os painéis eram executados em madeira de *Castanho* (Vd. Anexo 1, Fig. 4-6). Vimos agora associar os dados recolhidos ao longo desta investigação (Vd. Tabela D, p.129), não só como incentivo a uma nova

²⁸³ RODRIGUES, Dalila – *Ob. cit.* p.89.

²⁸⁴ Sabemos que além de Gaspar Vaz, Manuel e António Vaz também por lá passaram.

²⁸⁵ MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle : publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris: A.&J.Picard, 1961. p. 57.

“base estatística” da utilização das madeiras em pintura a nível nacional; como numa tentativa de abertura a novas conjecturas.

Como já expusemos, está constatado que para a execução de uma boa parte dos retábulos quinhentistas foi utilizada madeira de bordo importada da Flandres, e paralelamente noutra grande percentagem utilizou-se madeira de produção nacional, de procedência local correspondente à vegetação florestal da zona.

Para atingirmos o nosso objectivo e alcançarmos as conclusões ambicionadas, (devido à imensa dificuldade com que nos deparamos para a visualização e análise dos reversos dos núcleos seleccionados), optamos por uma estratégia de trabalho multidisciplinar que maximizasse os recursos (estudos) já existentes e os por nós obtidos.

Aliamos então o conhecimento de especialistas nacionais tais como o da Bióloga Lília Esteves²⁸⁶ (que também já citamos) e que defende através dos seus resultados em identificação de madeiras e datação por dendrocronologia, em suma que nas Escolas de pintura do Sul os pintores recorriam à madeira de carvalho proveniente do Báltico, as Escolas a Norte usam o castanho.

Recorremos a estudos específicos (de equipas de investigação científica) como foi o caso dos estudos da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa: “*Estudo Técnico-Científico de 16 Pinturas sobre madeira da Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta*”; e o “*Estudo Técnico-Científico das Pinturas do Mestre do Sardoal*”.

Coligamos informações contidas em relatórios de intervenção e estudos de Conservadores Restauradores na área das técnicas de execução da pintura sobre madeiras, como são exemplo: os relatórios da Empresa ArteRestauro; os artigos científicos de investigadores como Frederico Henriques e Miguel Garcia. Pelo carácter generalista e interesse temático, salientamos ainda o estudo realizado por Tânia Costa no seu relatório de estágio cujo objectivo passamos a citar “(...) *foi o levantamento dos sistemas de reforço e assemblagem em suportes de pintura do séc. XV/XVI intervencionadas no IPCR (ou IJF), teve como ponto de partida uma listagem das pinturas referentes ao tema em questão e respectiva identificação dentro do IPCR. (...) a informação levantada, especificamente sobre os sistemas de encaixes (...) foi obtida concretamente com o estudo dos exames*

²⁸⁶ Em comunicação pessoal, para a presente dissertação.

radiográficos, efectuados também no IPCR que permitiram finalmente fazer um levantamento sistemático dos tipos de encaixes encontrados nas pinturas, juntamente com número de peças, dimensões e alterações ao original.”²⁸⁷

A autora alertou-nos para as limitações das conclusões do estudo de cariz estatístico, no entanto, este continua a ser a compilação de dados (advindos da visualização do núcleo de radiografias) mais representativo dentro do seu campo de acção, visto ter-lhe sido cedido o acesso a todo o espólio radiográfico disponível à data nos arquivos do IMC, “(...) a informação relativa ao sistema de reforço das juntas (...) foi obtida por observação dos exames radiográficos. Visto nem todos estes exames terem sido feitos à superfície total da pintura, tanto a quantidade de peças por junta, como a quantidade total não puderam, em muitas situações, ser confirmadas – como é o caso de todas as pinturas em que se concluiu terem as juntas coladas por união viva.”²⁸⁸

Escolhidas as fontes de informação complementar, optamos então por recorrer a exemplos de pinturas exclusivamente portuguesas e cujo critério de escolha e método de análise passamos a explicar.

Para facilitar a reflexão que se segue e sintetizar resultados, seguimos a metodologia de apresentação em tabela, criamos o modelo e inserimos apenas os dados relativos a núcleos de obras cuja importância ou se relaciona (por atribuição) ao pintor Vasco Fernandes ou cuja essência das características técnicas está de acordo com a nossa temática. Muitos outros exemplos podiam ser reportados (o que desejaríamos), mas quer por falta de informações concretas (tais como identificação das madeiras) quer por, essencialmente, falta de exame radiográfico (total, parcial) e consequentes dúvidas na organização da estrutura interna das pinturas, não conseguimos obter todos os parâmetros necessários.

As seguintes tabelas, não são conclusivas para o sucedido ao nível de todo o território nacional. O âmbito (pelas limitações) desta dissertação foi cingido ao “ciclo” laboral e das relações de Vasco Fernandes. Com este método foi-nos ainda possível alcançar as informações desejadas, tais como, a data do surgimento do curioso método de

²⁸⁷ A informação deste relatório foi-nos cedida em mão pela própria. Vd. COSTA, Tânia – *Relatório de Estágio, Divisão de Pintura – Área de Suportes de Madeira*. Lisboa: IPCR; PEPAP. 2007, p.7.

²⁸⁸ COSTA, Tânia – *Ob. cit.*, p.10.

ligação – taleiras e atestar a escala do uso da madeira de castanho²⁸⁹ na região de Viseu (Beira).

Os dados obtidos tornam-se inevitavelmente representativos não só das obras de Vasco Fernandes, mas paralelamente, das de alguma forma a si ligadas. Co-relações formais e materiais de interesse já suscitado por Dalila Rodrigues²⁹⁰, por exemplo, na relevância dada à relação das dezasseis tábuas de Freixo de Espada à Cinta com o restante núcleo que lhe é atribuído; ao grande enigma do trabalho em parceria do retábulo-mor da Sé de Viseu (conjuntos que abordaremos) ou ainda da noção relativa à sua formação artística fazendo a ponte comparativa com as obras de um coetâneo e amigo Jorge Afonso, e que esperamos aqui contribuir para esse aprofundamento comparativo de processos. (Neste campo ainda resta muito trabalho por fazer, e este é apenas um contributo para um posterior e necessário estudo global do espólio nacional).

Passamos a apresentar o primeiro núcleo seleccionado, representativo da Escola e/ou Oficina de Vasco Fernandes (Viseu / Norte), às quais são atribuídas, num conjunto de 56 suportes:

- 1500-1506, Retábulo-mor da Sé de Viseu (14 painéis); Assunção da Virgem;
- 1506 – 1511, Retábulo-mor da Sé de Lamego (5 painéis);
- 1506-1520, S. Sebastião, S. Peregrino; St.^a Catarina; St.^a Luzia; Tríptico da Lamentação, St. António e S. Francisco (3 painéis); S. João Baptista; Santo António; S. Tiago; S. Pedro.

²⁸⁹ Citando Luciano Freire como exemplo acerca deste assunto e de que as pinturas da escola de Vasco Fernandes seriam por norma de castanheiro, refere, “*Representam eles S. Pedro e S. Paulo, pinturas do período da declinação da escola de Vasco Fernandes, bastante inferiores, mas de interesse para a história da arte em Portugal. São como quasi todos os quadros dessa região, pintados em castanho, que já tinha perdido a dureza, mais parecendo cortiça (...)*” (Sublinhado nosso) Vd. CARVALHO, José Alberto Seabra – Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX. In *Conservar Património* nº5. Lisboa: ARP. (Dezembro - 2007), p.20.

²⁹⁰ “*Com o sentido de aprofundar o conhecimento relativo à formação artística de Vasco Fernandes, um dos grandes enigmas que o envolve, incluíram os catorze painéis do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Viseu e a Assunção da Virgem, ambos de directa articulação, e como fundamental complemento, ao estudo do núcleo de Lamego, a sua primeira obra documentada. Incluíram-se ainda as dezasseis tábuas do antigo retábulo da igreja matriz de Freixo de Espada à Cinta, que além de ser um dos núcleos que mais consensualmente lhe é atribuído (...)*” Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p.17.

- 1520-1535, Retábulo-mor de Freixo de Espada à Cinta (16 painéis); Última Ceia; S. Pedro (de S. João de Tarouca); Cristo em Casa de Marta;
- 1535 – 1540, S. Pedro; S. Sebastião; Baptismo de Cristo; Pentecostes; Calvário; Pentecostes de St.^a Cruz de Coimbra;

O segundo conjunto engloba 28 painéis representativos da obra de mestres de outras Escolas e Oficinas portuguesas do Norte, Centro ou Sul e cujo percurso de alguma forma toca com o de Vasco Fernandes e sua Oficina, são eles:

- Jorge Afonso;
- Cristóvão de Figueiredo (Mestre de Ferreirim);
- Garcia Fernandes (Mestre de Ferreirim);
- Gregório Lopes (Mestre de Ferreirim);
- Mestre do Sardoal.

Perfazendo um somatório total de 84 suportes em análise comparativa.

1.2.1 – Tabela comparativa.

Nota: Na tabela que se segue, sector «Tipo de Madeira» apenas fizemos referência ao tipo de essência utilizada nos suportes de pintura (carvalho ou castanho). Apenas especificamos a proveniência (carvalho do Báltico da região Polaca) quando consultamos informações dendrocronológicas que o suportavam. Para os restantes casos optamos pela menção meramente indicativa da identificação de madeira (carvalho) por desconhecimento da proveniência nacional ou importada da espécie.

TABELA COMPARATIVA:											
(A) NÚCLEO DE PINTURAS DA MÃO DE VASCO FERNANDES SÉC. XVI											
TÍTULO PINTURA	ESTRUTURA	AUTOR	SÉC.	TIPO MADEIRA	DIMENSÕES (cm)	Nº/ POSIÇÃO/ CORTE PRANCHAS	UNIÃO JUNTA	ENSAMBLAGEM PRIMITIVA –Nº	ADIÇÕES RESTAURO	EXAME RAIO-X	NOTAS
<i>Criação dos Animais</i>	Retábulo Sé - Lamego	Vasco Fernandes	1506-1511	Castanho	172,5x87x3,5	1 vertical; c. tangencial	-	3 Cavilhas; Reforço com traves fixas por 5 cavilhas	Embutidos	Total IMC/ QREN	Suporte cortado
<i>Anunciação</i>	Retábulo Sé - Lamego	Vasco Fernandes	1506-1511	Castanho	174,5x95,5x3,5	1 vertical; c. tangencial	-	2 Cavilhas; Reforço com traves fixas por 5 cavilhas	Duplas caudas de andorinha; Embutidos	Total IMC/ QREN	Suporte cortado
<i>Visitação</i>	Retábulo Sé - Lamego	Vasco Fernandes	1506-1511	Castanho	177x93x3,5	2 vertical; c. tangencial	Viva; colada	4 Cavilhas; Reforço com traves fixas por 5 cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total IMC/ QREN	Suporte cortado
<i>Circuncisão</i>	Retábulo Sé - Lamego	Vasco Fernandes	1506-1511	Castanho	177x96,5x3,5	1 vertical; c. tangencial	-	4 Cavilhas; Reforço com traves fixas por 5 cavilhas	Duplas caudas de andorinha; Embutidos	Total IMC/ QREN	Suporte cortado
<i>Apresentação no Templo</i>	Retábulo Sé - Lamego	Vasco Fernandes	1506-1511	Castanho	178x96,5x3,5	2 vertical; c. tangencial	Viva; colada	3 Cavilhas; Reforço com traves fixas por 5 cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total IMC/ QREN	Suporte cortado
<i>Lamentação sobre o corpo de Cristo</i>	Tríptico COOK	Vasco Fernandes	1520	Castanho	131x67x2	2 vertical; c. tangencial	Viva; colada.	-	Espiões metálicos (?)	Total IMC	Ass. VASCO FRZ; Suporte cortado
<i>S. Francisco</i>	Tríptico COOK	Vasco Fernandes	1520	Castanho	121x51,5x2	1 vertical; c. tangencial	-	-	-	Total IMC	Suporte cortado
<i>S. António</i>	Tríptico COOK	Vasco Fernandes	1520	Castanho	120x51,5x2	1 vertical; c. tangencial	-	-	-	Total IMC	Suporte cortado
<i>S. Pedro</i>	Retábulo Sé - Viseu	Vasco Fernandes	1529	Castanho	212x233x3,5	5 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Taleiras travadas com 4 cavilhas; Cavilhas e Taleiras	Duplas caudas de andorinha; Embutidos	Total Joana S./ IMC	Suporte Cortado
<i>S. Sebastião</i>	Retábulo Sé - Viseu	Vasco Fernandes	1530-1535	Castanho	237x229,5x3,5	4 verticais; c. tangencial	Viva; colada?	Taleiras travadas com 4 cavilhas; Cavilhas e Taleiras	Duplas caudas de andorinha; Embutidos	-	-
<i>Pentecostes</i>	Retábulo Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	Vasco Fernandes	1535	Carvalho	166,5x165x1,5	9 verticais; c. longitudinal	Viva; colada	32 Cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total UCP	Ass. VELASC S

(B) EXEMPLOS DE PINTURAS DA OFICINA E ESCOLA DE VASCO FERNANDES - SÉC. XVI											
TÍTULO PINTURA	ESTRUTURA	AUTOR	SÉC.	TIPO MADEIRA	DIMENSÕES (cm)	Nº POSIÇÃO/ CORTE PRANCHAS	UNIÃO JUNTA	ENSAMBLAGEM PRIMITIVA –Nº	ADIÇÕES RESTAURO	EXAME RAIO-X	NOTAS
<i>Anunciação</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu:	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	131x81,5	3 (ou 4?) na vertical; c. longitudinal	Viva; colada?	2 cavilhas em duas juntas	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
<i>Visitação</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu:	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	131,5x81,2	4 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	(?)	Duplas caudas de andorinha	-	-
<i>Natividade</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu:	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	131x81	4 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	3 cavilhas em duas juntas	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
<i>Circuncisão</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu:	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	130x78,5	3 (ou 4?) na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	3 cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
<i>Adoração dos Reis Magos</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu:	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	130,2x79	3 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	3 cavilhas por junta	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	Marcas marceneiro
<i>Apresentação no Templo</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	130,3x80,2	5 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	6 cavilhas, três por junta	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
<i>Fuga para o Egipto</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	132x80,5	4 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	2 cavilhas em duas juntas	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	Marcas marceneiro
<i>Última Ceia</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	132x81,6	4 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	5 cavilhas, num máx. de 3 por junta	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
<i>Cristo no Horto</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	131x80,2	3 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	4 cavilhas duas por junta	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	Marcas marceneiro
<i>Prisão de Cristo</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	130,5x80	3 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	3 cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
<i>Descida da Cruz</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	130,5x79,4	4 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	4 cavilhas em três juntas	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	Marcas marceneiro
<i>Ressurreição</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu	Oficina Vasco	1500 -	Carvalho	130x80,2	3 na vertical	Viva; colada?	(?)	Duplas caudas de andorinha	-	-

A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo técnico e conservativo do suporte

		Fernandes	1506			c. longitudinal					
<i>Ascensão</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	130x78,7	3 (ou 4?) na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	2 cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
<i>Pentecostes</i>	Retábulo-mor da Sé de Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1500 - 1506	Carvalho	130x78,5	3 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	2 cavilhas uma em cada junta	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	Marcas marceneiro
<i>Assunção da Virgem</i>	(?)	Oficina Vasco Fernandes	1511 - 1515	Carvalho	131,5x103,5	5 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	4 cavilhas (visíveis); 5 fiadas (?)	-	-	-
<i>S. Sebastião</i>	Retábulo de Stª Maria de Salzedas	Oficina Vasco Fernandes	1511 - 1515	Castanho	108,5x60	2 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	(?)	-	-	-
<i>St. Antão</i>	Retábulo de Stª Maria de Salzedas	Oficina Vasco Fernandes	1511 - 1515	Castanho	108,5x60	2 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	(?)	-	-	-
<i>St.ª Catarina</i>	Retábulo de Stª Maria de Salzedas	Oficina Vasco Fernandes	1511 - 1515	Castanho	100,5x65,5	2 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	(?)	Duplas caudas de andorinha	-	-
<i>St.ª Luzia</i>	Retábulo de Stª Maria de Salzedas	Oficina Vasco Fernandes	1511 - 1515	Castanho	101,3x61	2 na vertical c. longitudinal	Viva; colada?	(?)	-	-	-
<i>S. João Baptista</i>	Retábulo de S. Tiago de Besteiros	Oficina Vasco Fernandes	1515 - 1520	Castanho	135,5x57,5	1 na vertical c. longitudinal	-	-	Duplas caudas de andorinha	-	-
<i>St. António</i>	Retábulo de S. Tiago de Besteiros	Oficina Vasco Fernandes	1515 - 1520	Castanho	135,5x57,5	1 na vertical c. longitudinal	-	-	-	-	-
<i>S. Tiago</i>	Retábulo de S. Tiago de Cassurães	Oficina Vasco Fernandes	1515 - 1520	Castanho	123x78,3x3	1 na vertical c. longitudinal	-	-	Duplas caudas de andorinha	-	-
<i>S. Pedro</i>	Retábulo de S. Tiago de Cassurães	Oficina Vasco Fernandes	1515 - 1520	Castanho	138,5x57x5	1 na vertical c. longitudinal	-	-	Duplas caudas de andorinha	-	-
<i>Assunção da Virgem</i>	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	77,9 x 76,5 x 1,4	2 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 7 cavilhas de madeira	4 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
<i>Sta. Ana e S. Joaquim</i>	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes(?)	c. 1520 - 1535	Castanho	70 x 75 x 1,6	2 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 9 cavilhas	4 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
<i>Anunciação</i>	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes	c. 1520 - 1535	Castanho	69,4 x 75,6cm x 1,2	2 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 10 cavilhas de	-	Total UCP	-

A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo técnico e conservativo do suporte

		(?)						madeira			
Natividade	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	70 x 75,3 x1,3	3 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 9 cavilhas de madeira	4 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
Adoração dos Magos	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	69,8 x 75,4 x0,8	2 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 9 cavilhas de madeira	-	Total UCP	-
Apresentação no Templo	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	77,9 x 76,4 x1,2	3 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 9 cavilhas de madeira	4 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
Fuga para o Egipto	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	77,8 x 76,7 x1,2	2 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 10 cavilhas de madeira 2 Taleiras (Rest. ?)	4 Duplas caudas de andorinha; 2 Taleiras (Rest. ?)	Total UCP	-
O Menino entre os Doutores	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	77,4 x 75,9 x1,5	3 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 8 cavilhas de madeira	4 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
Última Ceia	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	96 x 74,9 x1,3	2 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 10 cavilhas de madeira	3 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
Cristo no Horto	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	96,3 x 75,8 x1,6	3 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 10 cavilhas de madeira	; 4 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
Prisão de Cristo	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	96,3 x 75,8 x1,8	3 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 9 cavilhas de madeira	4 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
Ecce – Homo	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	95,9 x 75,3 x1,6	2 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 8 cavilhas de madeira 2 Taleiras (Rest.?)	3 Duplas caudas de andorinha; 2 Taleiras (Rest.?)	Total UCP	-
Calvário	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	87,5 x 75,2 x1,4	4 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 6 cavilhas de madeira	5 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
Cristo Deposto da Cruz	Retábulo Ig. Matriz Freixo	Escola de Vasco	c. 1520 -	Castanho	87,6 x 76 x1,6	4 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta)	3 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-

A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo técnico e conservativo do suporte

	de Espada à Cinta	Fernandes (?)	1535					fixas por 9 cavilhas de madeira			
Ressurreição	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	87,8 x 75,5 x1,9	3 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 8 cavilhas de madeira	4 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
Pentecostes	Retábulo Ig. Matriz Freixo de Espada à Cinta	Escola de Vasco Fernandes (?)	c. 1520 - 1535	Castanho	88 x 75,6 x1,6	3 verticais; c. tangencial	Viva; colada	Traves de reforço (em falta) fixas por 10 cavilhas de madeira	4 Duplas caudas de andorinha;	Total UCP	-
S. Pedro	Retábulo de S. João de Tarouca	Oficina Vasco Fernandes: Gaspar Vaz	c. 1530 - 1535	Castanho (?)	215x173x2,5	3 verticais; c. tangencial	Viva; Colada (?)	Taleiras travadas com 4 cavilhas; Taleiras simples (?)	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
Baptismo de Cristo	Retábulo Sé - Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1530-1535	Castanho	211,5x231,5	5 (?) na vertical; c. longitudinal	Viva; Colada (?)	Taleiras travadas com 4 cavilhas; (?)	Duplas caudas de andorinha; “Tacos”	-	-
Pentecostes	Retábulo Sé - Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1530-1535	Castanho	237,5x216	4 na vertical; c. longitudinal	Viva; Colada (?)	Taleiras travadas com 4 cavilhas; - Taleiras (rx)	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
Calvário	Retábulo Sé - Viseu	Oficina Vasco Fernandes	1530-1535	Castanho	242,3x239,3	4 na vertical; c. longitudinal	Viva; Colada (?)	Taleiras travadas com 4 cavilhas; - Cavilhas na junta da esq. (rx)	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
Cristo em Casa de Marta	Capela de Santa Marta do Paço Episcopal do Fontelo	Oficina Vasco Fernandes	1535	Castanho	198,1x204,8	3 na vertical; c. longitudinal	Viva; Colada (?)	Taleiras travadas com 4 cavilhas; (3 por junta)	Duplas caudas de andorinha	-	-
Última Ceia	Capela de Santa Marta do Paço Episcopal do Fontelo	Oficina Vasco Fernandes	1535	Em todas Castanho	151x58; 151x84,5; 151x59;	Em todas 2 na vertical; c. tangencial	Viva; Colada (?)	(?)	Duplas caudas de andorinha	-	-
(C) EXEMPLOS DE PINTURAS DE OUTRAS OFICINAS E ESCOLAS PORTUGUESAS - SÉC. XVI											
TÍTULO PINTURA	ESTRUTURA	AUTOR	SÉC.	TIPO MADEIRA	DIMENSÕES (cm)	Nº/ POSIÇÃO/ CORTE PRANCHAS	UNIÃO JUNTA	ENSAMBLAGEM PRIMITIVA –Nº	ADIÇÕES RESTAURO	EXAME RAIOS-X	NOTAS
Virgem da Anunciação	Políptico da Igreja Matriz do Sardoal	Mestre do Sardoal	XVI	Carvalho	147x90 (?)	3 verticais; c. tangencial	Viva; colada	10 Taleiras 2 Cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total UCP	-

A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo técnico e conservativo do suporte

Arcanjo Gabriel	Políptico da Igreja Matriz do Sardoal	Mestre do Sardoal	XVI	Carvalho	147x90 (?)	3 verticais; c. tangencial	Viva; colada	11 Taleiras 6 Cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total UCP	-
S. João Baptista	Políptico da Igreja Matriz do Sardoal	Mestre do Sardoal	XVI	Carvalho	150x90 (?)	5 verticais; c. tangencial	Viva; colada	14 Taleiras 8 Cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total UCP	-
S. João Evangelista	Políptico da Igreja Matriz do Sardoal	Mestre do Sardoal	XVI	Carvalho	150x90 (?)	4 verticais; c. tangencial	Viva; colada	12 Taleiras 8 Cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total UCP	-
Busto do Apóstolo S. Paulo	Predela, Igreja Matriz do Sardoal	Mestre do Sardoal	XVI	Carvalho	(?)	2 horizontais; c. tangencial	Viva; colada	4 Taleiras 2 Cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total UCP	-
Busto do Apóstolo S. Pedro	Predela, Igreja Matriz do Sardoal	Mestre do Sardoal	XVI	Carvalho	(?)	2 horizontais; c. tangencial	Viva; colada	6 Taleiras 3 Cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total UCP	-
Busto de Cristo	Predela, Igreja Matriz do Sardoal	Mestre do Sardoal	XVI	Carvalho	(?)	2 horizontais; c. tangencial	Viva; colada	3 Taleiras 2 Cavilhas	Duplas caudas de andorinha	Total UCP	-
Adoração dos Reis Magos	Igr. do Hosp. da St. Casa da Misericórdia de Montemor-o-Velho	Mestre do Sardoal	XVI	-	194x59	3 verticais; c. longitudinal	Viva; Colada (?)	4 Taleiras por junta	Duplas caudas de andorinha	-	-
Natividade	Igr. do Hosp. da St. Casa da Misericórdia de Montemor-o-Velho	Mestre do Sardoal	XVI	Carvalho	194x59	3 verticais; c. longitudinal	Viva; Colada (?)	4 a 5 Taleiras por junta	Duplas caudas de andorinha	-	-
Descida da Cruz	Misericórdia de Montemor-o-Velho	Mestre do Sardoal	XVI	Carvalho	156x136	5 verticais; c. longitudinal	Viva; Colada (?)	7 Taleiras e 3Cavilhas	Duplas caudas de andorinha	-	-
Batismo de Cristo	Convento de Cristo -Tomar	Jorge Afonso	1488 - 1499	Carvalho do Báltico	400 x 240x4	10 verticais; c. radial	Viva; Em altura empalmes em junta de “Z”.	Taleiras travadas com 4 cavilhas;	-	Total IMC	-
Ressurreição de S. Lázaro	Convento de Cristo -Tomar	Jorge Afonso	1488 - 1499	Carvalho do Báltico	400 x 240x4	10 verticais; c. radial	Viva; Em altura empalmes em junta de bisel.	Taleiras travadas com 4 cavilhas;	-	Total IMC	-
Entrada de Cristo em Jerusalém	Convento de Cristo -Tomar	Jorge Afonso	1488 - 1499	Carvalho do Báltico	400 x 240x4	10 verticais; c. radial	Viva; Em altura empalmes em junta de “Z”.	Taleiras travadas com 4 cavilhas;	-	Total IMC	-

A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo técnico e conservativo do suporte

<i>Instrumentos do Martírio</i>	Convento de Cristo -Tomar	Jorge Afonso	1488 - 1499	Carvalho do Báltico	400 x 2,40x4	10 verticais; c. radial	Viva; Em altura empalmes em junta de “Z”.	Taleiras travadas com 4 cavilhas;	-	Total IMC	-
<i>A Virgem e os Apóstolos</i>	Convento de Cristo -Tomar	Jorge Afonso	1488 - 1499	Carvalho do Báltico	400 x 2,40x4	10 verticais; c. radial	Viva; Em altura empalmes em junta de “Z”.	Taleiras travadas com 4 cavilhas;	-	Total IMC	-
<i>Anunciação</i>	Igreja Paroquial de Ferreirim /Mosteiro de St. António	Mestres de Ferreirim (Cristóvão de Figueiredo; Gregório Lopes e Garcia Fernandes)	XVI	Castanho	132,5x95	2 verticais; c. longitudinal	(?)	(?)	-	-	-
<i>Natividade/ Presépio</i>	Igreja Paroquial de Ferreirim /Mosteiro de St. António	Mestres de Ferreirim	XVI	Castanho	132,5x95	3 verticais; c. longitudinal	(?)	(?)	-	-	-
<i>Descida da Cruz</i>	Igreja Paroquial de Ferreirim /Mosteiro de St. António	Mestres de Ferreirim	XVI	Castanho	132,5x95	2 verticais; c. longitudinal	(?)	(?)	Duplas caudas de andorinha	-	-
<i>Calvário</i>	Igreja Paroquial de Ferreirim /Mosteiro de St. António	Mestres de Ferreirim	XVI	Castanho	132,5x95	2 verticais; c. longitudinal	(?)	(?)	-	-	-
<i>Cristo a caminho do Calvário</i>	Igreja Paroquial de Ferreirim /Mosteiro de St. António	Mestres de Ferreirim	XVI	Castanho	132x95	2 verticais; c. longitudinal	(?)	(?)	Duplas caudas de andorinha	-	-
<i>Nª Senhora da Assunção</i>	Igreja de Sardoura	Mestres de Ferreirim	1533 - 1534	Castanho	210x205	4 verticais; c. longitudinal	Viva; Colada (?)	Taleiras travadas com 4 cavilhas;	Duplas caudas de andorinha	-	-
<i>Recolha do Maná</i>	Igreja de S. João Baptista ou Matriz de Tomar	Gregório Lopes	XVI	Carvalho	187x134	5 verticais; c. longitudinal	Viva; Colada (?)	3 Cavilhas por junta;	Duplas caudas de andorinha	Parciais IMC	-
<i>Apresentação do Menino no Templo</i>	Igreja de Santa Iria da Azóia	Gregório Lopes	1520 - 1530	Carvalho do Báltico (região Polaca)	91,6x72,4x0,8	verticais; c. longitudinal	Viva; Colada	Cavilhas de madeira e Taleiras simples	-	Total IMC	-

A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo técnico e conservativo do suporte

<i>St. António pregando aos Peixes</i>	Convento de Cristo - Tomar	Gregório Lopes	1536	Carvalho (acrescentos em Pinho)	109,6x241x2,5	6 horizontais (2 delas de intervenção); c. radial e tangencial	Viva; Colada	Cavilhas de madeira	Duplas caudas de andorinha	Total IMC	-
<i>S. Bernardo</i>	Convento de Cristo - Tomar	Gregório Lopes	1536	Carvalho	108,3x180,6 x2,3	6 horizontais (2 delas de intervenção); c. radial e tangencial	Viva; Colada	Cavilhas de madeira	Duplas caudas de andorinha	Total IMC	-
<i>Adoração dos Pastores</i>	Convento do Bom Jesus de Valverde	Gregório Lopes	1544 (?)	Carvalho	184,7x118,5 x2,5	(?)	Viva; Colada	Cavilhas de madeira e Taleiras simples	Duplas caudas de andorinha	Total IMC	-
<i>Calvário</i>	Convento do Bom Jesus de Valverde	Gregório Lopes	1544	Carvalho do Báltico (região Polaca)	183,4x117,3 x2,4	(?)	Viva; Colada	Cavilhas de madeira e Taleiras simples	Duplas caudas de andorinha	Total IMC	-
<i>Ressurreição</i>	Convento do Bom Jesus de Valverde	Gregório Lopes	1544	Carvalho do Báltico (região Polaca)	183x115,2x2,4	(?)	Viva; Colada	Cavilhas de madeira e Taleiras simples	Duplas caudas de andorinha	Total IMC	-

(D) SOMATÓRIO DO NÚMERO DE OCORRÊNCIAS															
Mestre ou Escola/ Oficina do Séc. XVI	Madeira				Junta			Ensamblagem primitiva						Adições Restauros	
	<i>Castanho</i>	<i>Carvalho</i>	<i>Carvalho do Báltico</i>	(?)	<i>“Viva”</i>	<i>Outra</i>	(?)	<i>Cavilha (Tipo1)</i>	<i>Taleira simples (Tipo2)</i>	<i>Taleira travada com 4 cavilhas (Tipo3)</i>	<i>Tipo1 + Tipo2</i>	<i>Tipo1 + Tipo2 + Tipo3</i>	(?)	<i>Dupla cauda de andorinha</i>	<i>Tacos</i>
<i>Vasco Fernandes (núcleo 11 suportes)</i>	10	1	-	-	6	-	2	6 (5 reforçadas com travessões fixos por cavilhas)	-	-	-	2	-	7	-
<i>Escola/Oficina de Vasco Fernandes (45 suportes)</i>	30	15	-	-	42	-	3	29	-	2	-	3	7	37	1
TOTAL (parcial 56 suportes)	40	16	0	0	48	0	5	35	0	2	0	5	7	44	1
<i>Jorge Afonso (5 suportes)</i>	-	-	5	-	5	-	-	-	-	5	-	-	-	-	-
<i>Mestre do Sardoa (10 suportes)</i>	-	9	-	1	10	-	-	-	2	-	8	-	-	10	-
<i>Mestres de Ferreirim: Cristóvão de Figueiredo; Gregório Lopes e Garcia Fernandes (6 suportes)</i>	6	-	-	-	1	-	5	-	-	1	-	-	5	3	-
<i>Gregório Lopes (7 suportes)</i>	-	4	3	-	7	-	-	3	-	-	4	-	-	6	-
TOTAL (Geral em 84 suportes)	46	29	8	1	71	0	10	38	2	8	12	5	12	63	1

1.2.2 – Interpretação dos resultados.

A primeira tabela (Vd. Tabela A, p.123), confronta os dados essenciais de cada pintura com os dados técnicos referentes à construção estrutural primitiva do seu suporte, tais como: o tipo de matéria-prima; as dimensões; o número de elementos e o corte em que foram seccionados; o tipo de união entre as juntas e quais os métodos de reforço/ensamblagem original. Identifica ainda muito pontualmente as adições ou ensamblagens colocadas em intervenções posteriores de conservação e restauro, e se a obra foi ou não radiografada (total ou parcialmente) e por que entidade. Por fim, casualmente são feitas anotações pertinentes e de cariz tecnológico.

Decorrente da interpretação a esta primeira tabela, surge a segunda, de formato reduzido e onde constam apenas os dados principais, estatísticos, concluídos pela sintetização das anteriores informações.

Antes de avançarmos com as nossas avaliações importa enfatizar que cada exemplo reflecte a realidade experienciada na obra (em questão) e não terá de corresponder, propriamente e em exclusivo sempre ao mesmo *modus facendi*.

Iniciando pela análise aos dados das pinturas cuja atribuição a Vasco Fernandes é incontestável, um núcleo total de onze painéis pertencentes a quatro empreitadas, concluímos que dez eram em madeira de castanho e uma em madeira de carvalho. São estruturas pesadas e onde, por norma, eram usadas grandes pranchas de castanheiro e de grandes espessuras não sendo raro atingir os 4cm.

Um exemplo representativo é o caso específico dos painéis da Sé de Lamego em que a pintura da *Criação dos Animais* é uma só prancha de 87 x 172 x 3,5cm e cujas dimensões eram maiores mas foram cortadas em intervenção posterior. Caso semelhante constatamos nas grandes estruturas em pala como é o *S. Sebastião* da Sé de Viseu, em que o seu total de 237 x 227 x 3,5cm foi realizado apenas com quatro grandes pranchas, sendo a a tábua maior de 237 x 78,6 x 3,5cm.

Na única obra em madeira de carvalho, o *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra, a realidade técnica difere e são utilizadas nove tábuas de 165cm de comprimento por cerca de 20 cm de largura (sendo a central a mais larga de 26,5cm e a mais estreita a da

extremidade com 5,5 cm). A espessura não foi avaliada pois a obra foi severamente desbastada.

No que se refere a sistemas de ensamble primitiva, a técnica mais recorrente (seis pinturas) é a cavilha inserida em juntas vivas, no entanto, importa realçar que apesar de terem sido removidos, nas cinco pinturas do *retábulo-mor da Sé de Lamego*, as cavilhas internas foram reforçadas com inclusão de dois travessões transversais (sistemas pelo reverso) colocados em paralelo junto aos topos fixos por cinco cavilhas de madeira de fora a fora.

Observou-se ainda nas duas monumentais *pale* de Viseu conjugações entre três métodos de união, sendo visível na radiografia do *S. Pedro*: cavilhas intercaladas com taleiras simples e taleiras travadas com quatro cavilhas de fora a fora. Estas últimas em espaçamentos regulares e como tal assumindo-se como principal metodologia de ligação. Por fim, sete dos onze painéis foram reforçados mais tarde com duplas caudas de andorinha sendo o caso mais representativo, o do *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra que actualmente apresenta trinta e dois elementos.

Alargando a interpretação e reflexão aos dados à escala da oficina e escola de Vasco Fernandes, adicionamos mais quarenta e cinco pinturas pertencentes a oito empreitadas à “estatística”. Neste núcleo a realidade na escolha da essência do suporte, apesar de incluir quinze painéis em carvalho, tendencialmente continua a ser para as restantes trinta pinturas em madeira castanheiro.

Presenciamos a realidade (já descrita e justificada no contexto histórico) das dimensões das pranchas nos suportes de carvalho serem menores, visto que, numa só pintura são usados um maior número de tábuas/elementos para atingir as dimensões desejadas. No caso do *retábulo-mor da Sé de Viseu* foram utilizadas entre três a quatro tábuas para se atingir as dimensões de cerca de 131 x 80 cm, devendo-se ao já explicado factor do corte das madeiras em secção radial resultar em pranchas médias disponíveis de 20 a 30 cm. O restante caso isolado sobre carvalho é a peculiar *Assunção da Virgem*, (cuja proveniência permanece por confirmar). É uma pintura constituída por 5 elementos verticais ensamblados por cavilhas de madeira (actualmente visíveis devido à invasiva

intervenção de restauro em que o suporte foi reduzido à metade) perfazendo as medidas totais de 131,5 x 103,5.

As restantes pinturas pertencentes à “esfera” de Grão Vasco variam de escala indo de médios a grandes formatos (nos exemplos retabulares referidos) e por norma independentemente da dimensão da obra, é característica dos painéis em madeira de castanho não serem constituídas por muitos elementos, pois esta madeira permite a obtenção de tábuas grandes, largas e grossas.

Mesmo sendo comum esta “norma”, o conjunto do *Retábulo de Freixo de Espada à Cinta* é curioso pois apesar das pequenas dimensões dos painéis (o que apresenta menores medidas é o da *Adoração dos Reis Magos* com 69,8 x 75,4 x 0,8 cm) estes aparecem executados entre dois a quatro elementos ligados por cavilhas e reforçados com travessas, (o que é já um invulgar número elevado de elementos comparativamente ao tamanho da pintura).

Mais frequentemente, deparamo-nos nestas regiões Beirãs com obras pintadas sobre uma só grande prancha de castanho, vejamos o *S. João Baptista* do Retábulo de S. Tiago de Besteiros com 135,5 x 57,5 x 3 cm, ou ainda, do Retábulo de Cassurães o *S. Tiago* com 123 x 78,3 x 3 cm. Igualmente abundantes são as estruturas com dois elementos semelhantes ao conjunto de quatro pinturas originárias do Retábulo de Santa Maria de Salzedas, como o *St. Antão* com 108,5 x 60 cm ou a *St.ª Luzia* de 101,3 x 61 cm, muito provavelmente ligadas por junta viva e cavilhas de madeira mas que por falta de exames radiográficos não podemos confirmar.

Analizando a restante tabela, atestamos a hipótese já avançada e que temos vindo a defender de que a utilização de *taleiras travadas com quatro cavilhas de fora a fora* se dá apenas nos grandes suportes, ganha sustentação nesta tabela em que este sistema apenas surge em exemplares grandiosos como o *S. Pedro* de S. João de Tarouca com cerca de 215 x 173 cm ou no *Cristo em Casa de Marta* da Capela de Santa Marta do Paço Episcopal do Fontelo de 198,1 x 204,8 cm.

Este factor não se dá isoladamente na oficina de Vasco Fernandes, Escola de Viseu ou zonas periféricas, estende-se a outras regiões e grandiosos mestres, como é o caso da

*Nossa Sr^a da Assunção*²⁹¹ de 210 x 205 cm da Igreja da Sardoura da autoria dos denominados Mestres de Ferreirim (Cristóvão de Figueiredo; Gregório Lopes e Garcia Fernandes).

Não podemos esquecer que esta tecnologia de preparação dos suportes lenhosos tinha sido já muito anteriormente explorada em cerca de 1488-1499 nos colossais painéis do pintor régio Jorge Afonso pertencentes ao Convento de Cristo em Tomar²⁹². As cinco estruturas em madeira de carvalho do Báltico com dimensões de cerca de 400 x 240 x 4 cm conjugam dez pranchas verticais (de corte radial) unidas por junta viva e em altura com “empalmes” de junta em “Z”, ou em bisel apenas no caso da *Ressurreição de Cristo*. Em todas visualizamos o sistema de *taleiras travadas com quatro cavilhas de fora a fora*, sendo este o primeiro caso português de que temos conhecimento (embora seja muito possível que tenha surgido anteriormente ou paralelamente em outras obras).

Dentro da análise da tabela correspondente à esfera de produção nacional de outras escolas e oficinas importa realçar o conjunto dos três painéis de madeira de carvalho do Báltico (da região Polaca)²⁹³: *Adoração dos Pastores* (184,7 x 118,5 x 2,5 cm); *Calvário* (183,4 x 117,3 x 2,4 cm) e *Ressurreição* (183 x 115,2 x 2,4 cm) de Gregório Lopes (como mestre independente) para o Convento do Bom Jesus de Valverde²⁹⁴. Nestes, o método utilizado²⁹⁵ na união das juntas vivas foi *taleiras simples* intercalada pontualmente em espaçamentos determinados com *cavilhas de madeira* (sendo que em proporção as taleiras simples são em maior número, cerca do dobro, relativamente às cavilhas). O mesmo processo tinha já sido usado cerca de uma a duas décadas antes, na obra do mesmo mestre,

²⁹¹ Informação interpretada através dos dados apresentados no estudo técnico do suporte destas pinturas, Vd. CAETANO, Joaquim Oliveira; BRANDÃO, Elvira – *Garcia Fernandes um pintor do Renascimento, Eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu São Roque; Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998, pp.105-106.

²⁹² Informação interpretada através dos dados apresentados no estudo técnico do suporte destas pinturas: Vd. HENRIQUES, Frederico; BAILÃO, Ana; GARCIA, Miguel – The conservation-restoration of the “Charola” paintings of the Convent of Christ in Tomar. In *e_conservation*, the online magazine. Vila do Conde: Creative Commons. n.º14, Maio 2010, pp. 55-69.

²⁹³ Comprovação e datação obtida por meio de dendrocronologia realizada pela Bióloga Lília Esteves, Vd. INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO. *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999, pp.225-226.

²⁹⁴ Em “1544 O tesoureiro das obras do Infante D. Henrique (futuro Cardeal-Rei) paga 90.000 rs com madeiras de bordo «que vierão de frandes» para os retábulos da igreja do Bom Jesus de Valverde, e mais 70.000 rs «a grigorio lopez pelos Retavolos que pintou pêra o dito moesteiro»”Vd. IDEM, *Ibidem*, p.15

²⁹⁵ Método descrito na investigação presente no “Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional” de 1999, pp.248 – 249.

a pintura da Igreja de Santa Iria da Azóia, *Apresentação do menino no Templo* (91,6 x 72,4 x 0,8 cm).

Esta metodologia de ligação intercalada foi também usada pelo apelidado Mestre do Sardoal nas sete pinturas da Igreja Matriz do Sardoal, como é exemplo o *Arcanjo Gabriel* que para três tábuas verticais de carvalho contamos com 11 taleiras simples e 6 cavilhas; ou ainda em três obras para a Misericórdia de Montemor-o-Velho.

Importa destacar que neste núcleo do Mestre do Sardoal todas as obras são em madeira de carvalho, constituídas por vários elementos no sentido vertical, salvo os três Bustos de pequenas dimensões da Igreja Matriz: *Apóstolo S. Paulo*; *Apóstolo S. Pedro* e *Cristo*, cuja disposição horizontal das pranchas não teve qualquer interferência na prevalência da escolha das taleiras e cavilhas na proporção já explicada.

Também de construção horizontal são as grandes tábuas de Gregório Lopes para o Convento de Cristo em Tomar, representando *St António pregando aos peixes* (de 109 x 241 x 2,5 cm) e o *S. Bernardo* (com 108,3 x 180,6 x 2,3 cm). Era de esperar que estruturas desta envergadura, e à semelhança do caso anterior, contivessem na sua estrutura interna taleiras simples e cavilhas, mas as radiografias totais realizadas às duas pinturas dão-nos a informação de que estes suportes de seis pranchas apenas foram ensamblados com grande número de cavilhas.

Estes últimos casos desencorajam qualquer tentativa de chegar a uma conclusão de relação entre o uso das taleiras simples e das cavilhas de madeira, quer em conjugação quer em separado. Tentamos co-relacionar com os diversos factores desde a essência da madeira ou mesmo com as dimensões do painel, disposição das tábuas, mas torna-se inconclusivo para um núcleo de exemplos tão reduzido.

Paralelamente estamos impossibilitados de avançar com a análise das medidas e proporções entre painéis retabulares (e de estabelecer relação com modelos standardizados), visto que no decorrer deste processo comparativo percebemos que uma boa parte das pinturas foram cortadas e assim reduzidas e deturpadas as escalas.

Apuramos por fim, que o sistema de duplas caudas de andorinha apenas aparece como reforço às juntas originais ou para evitar propagação de fendas e fissuras dos aparelhos. Logo, são seguramente provenientes de intervenções posteriores de conservação

e restauro (visto ainda que este método de ensablagem não teve “eco” a nível nacional no século XVI).

Finda a análise à tabela, resta-nos constatar os seguintes dados estatísticos e apresentar conclusões gerais (para o presente núcleo total de 84 suportes, sendo que 56 dos mesmos pertencem à Oficina ou Escola de Vasco Fernandes).

- Constatamos no que se refere à madeira utilizada nos suportes: 46 ocorrências de pinturas sobre madeira de castanho; 29 de carvalho (cuja proveniência se desconhece); 8 de carvalho do Báltico; e 1 não analisada.
- A união das juntas em 71 casos é determinada como “junta viva” e em 10 pinturas desconhece-se;
- No que se refere às metodologias ensablagens primitivas, em 38 obras estão presentes apenas cavilhas; em 2 a Taleira simples; em 8 a Taleira travada com quatro cavilhas de fora a fora; em 12 a conjugação de cavilhas com Taleiras simples; em 5 a conjugação dos três métodos anteriores; e em 12 por falta de radiografia desconhece-se a união.
- Em 63 casos constatamos a presença de malhetes em forma de duplas caudas de andorinha por intervenção de conservação e restauro como elemento de reforço ao suporte lenhoso.

A constatações semelhantes mas complementares²⁹⁶, apesar de menos analisadas pelo objectivo puramente estatístico do seu trabalho, tinha já chegado Tânia Costa e que pela pertinência / co-relação passamos a citar na íntegra, *“Apesar de não ser possível tirar conclusões efectivas a partir da informação recolhida – pois, para além de muitos exames radiográficos não abrangerem a área total da pintura, nem todas as pinturas foram radiografadas e não foram observados todos os exames existentes. Foram, no entanto,*

²⁹⁶ Tendo em conta as diferenças e coincidências entre núcleos em análise, do presente estudo e do realizado pela citada Conservadora Restauradora (pois estes coincidem em certa medida visto que dados pontuais foram consultados no seu trabalho e complementados aqui), as conclusões são na nossa opinião e quando tidas em conjunto, representativas das metodologias técnicas de execução dos suportes do século XVI. Estas conclusões cruzam-se e complementam-se.

observadas algumas tendências, como o facto de a madeira mais usada ser a de carvalho e de as pinturas do séc. XV encontradas, apresentarem todas respigas. Encontraram-se 43 pinturas cujo sistema de reforço da junta eram respigas, 18 com taleiras simples, 14 coladas por união viva, 9 com taleiras de 4 cavilhas e 5 com taleiras de 2 cavilhas. Apesar de não ter sido possível obter informação sobre todas as pinturas intervencionadas no instituto, podemos considerar que foi analisada uma amostra relativamente representativa e que, sem dúvida alguma, o sistema de reforço e assemblagem aplicado na maior parte dos suportes de pinturas nos sécs. XV e XVI era a de respigas.”²⁹⁷

Apresentadas as deduções, subsiste a noção de que o aparente resultado inconclusivo é por si só a conclusão. Isto é, o facto de não haver uma norma tecnológica rígida demonstra flexibilidade e noção de adaptação da obra ao espaço e das necessidades técnicas à obra por parte dos marceneiros, ensambladores ou mesmo entalhadores contratados pelos pintores para realizar a encomenda. As soluções variam assim com as características de cada empreitada. As influências principalmente flamengas que denotamos nas técnicas construtivas dos suportes portugueses devem-se à forte presença de mestres estrangeiros vindos do Norte da Europa entre nós e que consigo traziam o seu conhecimento. Acabando estas por se difundir a nível nacional pelas enérgicas relações laborais entre artistas fruto das amplas reformas manuelinas das Sés (como foi o caso de Viseu e Lamego) transformando as cidades das diferentes regiões geográficas em palcos de actividade artística.

Esta conclusão reforça a premissa avançada por Dalila Rodrigues de que estes mestres provenientes da Flandres foram figuras sempre presentes no contexto artístico de Viseu, e a preparação dos suportes pictóricos manifestam um “padrão” e são reflexo também dessa experiencia técnica nórdica, “(...) é de todo provável que uma das mais importantes equipas provenientes do Norte europeu, pintores e escultores-entalhadores, com toda a probabilidade liderada por um dos maiores protagonistas da relação entre a pintura flamenga e a portuguesa, Francisco Henriques, tenha vindo justamente, e em primeiro lugar, para Viseu. E o facto incontestável que é o da presença desses artistas –

²⁹⁷ Vd. COSTA, Tânia – *Relatório de Estágio, Divisão de Pintura – Área de Suportes de Madeira*. Lisboa: IPCR; PEPAP. 2007, p.10.

no local onde Vasco manterá residência fixa até ao final da sua vida, note-se – permite, antes de mais contrariar a tendência historiográfica de associar o seu percurso à periferia e ao isolamento.”²⁹⁸

Todos estes factores estão na origem desta relativa homogeneidade de processos materiais e criativos ditos luso-flamengos ou “flamenguizados”. Mas não só, corroborando ainda a ideologia defendida pela citada historiadora, podemos afirmar pelos resultados obtidos (apesar da pequena amostragem) que existiam redes de relações e comprometimentos entre os artistas portugueses e o contexto por eles vivido, sendo que uma pintura é reflexo dessa habilidade, “(...) *não existe uma simples e linear relação de causa-efeito, mas antes uma rede mais ou menos densa de correlações, de causas e de efeitos mútuos, de fluxos e de influxos. É justamente a partir de uma rede de comprometimentos, entre artista e o seu contexto, que a obra de arte pode ser vista como testemunho globalizador. Daqui decorre a necessidade de atender às normas e às convenções representativas da época, mas também ao modo como determinado cliente e determinado artista se insere ou as ultrapassa.*”

Ainda acerca desta relação de influências entre “escolas”, ambiente de trabalho e caracterização técnica e material da obra, Vítor Serrão defende a seguinte posição (que anuímos), usando o exemplo específico (na feliz expressão) da «*verdadeira fábrica*» que foi em solo nacional a oficina de Jorge Afonso e que já abordamos neste capítulo, “*O estudo do ambiente de trabalho vigente em Portugal nestes primeiros decénios de Quinhentos é, assim, questão essencial para compreender o espírito das obras remanescentes e, também, a fluida identidade das diversas «escolas» cosmopolitas geradas no seio da oficina de Jorge Afonso e de outros mestres. É assunto que persiste por decifrar com pleno rigor, pois que, se um Gregório Lopes (...) escapará com o seu estilo personalizado (...) já as obras da maioria dos seus contemporâneos, como Garcia Fernandes, Cristóvão de Figueiredo (...) se confundem muitas vezes entre si, dentre as que saíram dessa verdadeira fábrica que era o «atelier» régio de Jorge Afonso*”²⁹⁹

²⁹⁸ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, Ob. cit., p.190.

²⁹⁹ Vd. SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p.87.

Fica claro que não existe uma norma globalizadora, é certo que mais facilmente um aprendiz segue as técnicas do seu mestre e posteriormente quando independente segue esse modo característico de laborar, todavia cada pintor tem a sua personalidade artística e uns “ultrapassam” as orgânicas instituídas e apresentam o seu génio artístico outros seguem o estilo vigente mais acentuadamente gerando as ditas “confusões” na atribuição.

No que se refere aos suportes estes cunhos não são tão facilmente tidos como distintivos entre escolas ou mesmo oficinas, visto que os mestres de obra contratavam e estabeleciam parcerias novas (por norma diferentes) de empreitada para empreitada, não tendo sido possível comprovar se igualmente se filiavam a carpinteiros e marceneiros. Resultando numa parca uniformidade, entre técnicas de construção e materiais utilizados) ao nível dos suportes.

Sendo audacioso na nossa opinião atribuições de manufactura dos painéis a marceneiros nacionais ou estrangeiros baseados em argumentos como o que se segue, “*Ora justamente nessa época (séc.XV) em França e outros países do Norte, empregava-se correntemente a junção de táboas, além do grude às «renhuras» (macho e fêmea) e também o ganzepo, o malhete e cavilhas, mas estas de secção rectangular (Viollet-le-Duc, Architecture-Mennuserie – pág 348). Parece-nos portanto não ser ousado atribuir a marceneiro nacional a factura destes quadros e moldura que conservam os únicos meios de ensablage permitidos pelo nosso Regimento, não apresentando vestígios de nenhum dos processos usados lá fora, nessa época*”³⁰⁰, pois ficou já comprovado que os métodos laborais se difundiram na Europa e que os ensambladores portugueses laboravam *ao modo Romano*, mas sob influência flamenga e o simples argumento de que uma pintura que se encontra unida por “tornos de madeira/ cavilhada”, signifique directamente que seja obra de marceneiro lusitano, não é uma conclusão segura. O mesmo raciocínio se aplica, como temos vindo a defender, tratando-se de uma madeira oriunda dos países do Norte, e como já bem lembrava o D. José de Figueiredo, “*Esta madeira (carvalho do norte) importa-se entre nós desde longínquas datas (...) o facto de o quadro ter sido realizado em carvalho do norte ou em cedro também não é, por si só, prova de que fosse pintado fora de Portugal*

³⁰⁰ Vd. TEIXEIRA, Luís Manuel; ALVES, Luísa Maria Picciochi – *Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais num trabalho inédito de Carlos Bonvalot*, Ob. cit., p.10.

e por artista estrangeiro. Por essas madeiras entrarem, já então no nosso território, ou aparelhadas ou em tábuas de uma grande finura, ou em pranchas, que aqui eram, depois, moldadas e afeiçoadas.”³⁰¹

Notamos no nosso estudo que, comparativamente às pinturas quatrocentistas, as quinhentistas são mais “dinâmicas” em termos estruturais e de construção do aparelho lenhoso. Reys Santos alertou, que “ *Um exame atento ao processo da pintura quatrocentista leva-nos a considerar que existiram nas oficinas normas estabelecidas quer para a escolha de materiais, quer para os processos de execução*”³⁰² o que leva a uma outra conclusão no mesmo estudo de que “*Depois dos estudos comparativos já realizados, poderemos dizer que as oficinas portuguesas de quatrocentos não divergem sensivelmente umas das outras, quer seja pelos processos de execução, quer seja pela utilização de materiais*”³⁰³. No que se refere aos aparelhos suportes de quinhentos, apesar das normas instituídas e regulamentadas em vigor, a evolução normal dos processos e aumento das empreitadas conjuntas com mestres estrangeiros, levou ao surgimento de novas metodologias e aplicações que por si só são distintivos da produção artística do séc. XV e XVI.

Complementarmente no citado estudo de 1974, na «Contribuição para o estudo e identificação das madeiras do suporte», Albino de Carvalho conclui a determinação das motivações para a eleição das madeiras por parte das exigências dos artistas desse período se deve ao facto de ter sido uma “(...) *época em que o conhecimento do material era essencialmente empírico, circunscrito às áreas geográficas e às possibilidades de comunicação existentes no tempo.*”³⁰⁴.

³⁰¹ Vd. TEIXEIRA, Luís Manuel; ALVES, Luísa Maria Picciochi – *Ob. cit.*, p.11.

³⁰² Vd. REYS, Santos M. – *O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV; II- Exame sumário dos processos da Pintura*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974, p.31.

³⁰³ Vd. MOURA, Abel de (dir.) – *O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974, p.16.

³⁰⁴ Vd. CARVALHO, Albino – III Contribuição para o estudo e identificação das madeiras do suporte. In *O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV, Ob. cit.*, p.59.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II

ESTUDO TÉCNICO DO SUPORTE

2.1. – Obras e critérios

O estudo técnico de um painel caracteriza-se por ser um “*examen de la estructura física de cada uno de los elementos de las pinturas: soporte (...) El conocimiento de los materiales empleados en la elaboración de las obras nos ayuda a centrarlas en una época determinada, a conocer la forma de trabajo de sus autores o talleres, a comprender las alteraciones que presentan, así como a determinar los tratamientos y productos adecuados a emplear en la conservación y restauración de las mismas.*”³⁰⁵

Conscientes da importância³⁰⁶ destes levantamentos estruturais, a par da exaustiva recolha e análise dos relatórios existentes para posterior traçado o percurso material das obras, surgiu a necessidade de documentar em rigor a informação prestada pelo estado actual dos reversos. Para alcançar os objectivos propostos e para complementar estudos antecedentes, realizamos (nos casos em que foi possível) exames de Raios-X às pinturas, dados imprescindíveis à visualização e análise das práticas de ensablagem dos painéis cujos resultados e conclusões se revelaram surpreendentes, vitais e determinantes à

³⁰⁵ Vd. CALVO MANUEL, Ana M^a – *La Restauración de Pintura sobre Tabla: su Aplicación a três Retablos Góticos Levantinos*. Castelló: Diputació de Castelló, 1995, p.91.

³⁰⁶ Segundo Luís Manuel Teixeira, em Portugal o precursor destes trabalhos técnico-científicos foi Carlos Bonvalot, o conservador do Museu Machado de Castro - Guimarães, que descreveu e registou meticulosamente em relatório enviado ao MNAA em 1933 os dados técnicos e materiais que detectara acerca das obras de Cascais, com o objectivo de as localizar no tempo e autenticar baseando-se nos dados incontestáveis fornecidos pela ciência. Este técnico definia a sua missão como “(...) a de «...deve(r) limitar-se a uma rebusca ordenada das pesquisas materiais que habilitem o perito d’arte a coordenar outros elementos (...) Para atingir os objectivos a que se propõem, serviu-se quer de observação directa da obra em estudo («Os quadros Quinhentistas de Cascaes»), quer por recurso a dados históricos, quer ainda por recurso à radiografia e a «...ensaios pelos processos micro-químicos...». É o primeiro esquema ordenado que entre nós conheço de estudo sistemático para o conhecimento da técnica partindo dos materiais componentes e empregues desde o suporte (...) Nele faz-se uma descrição do suporte em pormenor – número de elementos que o constituem, dimensões, madeira, espessura, aspecto, «ensablage», anomalias, rebarba.” Vd. TEIXEIRA, Luís Manuel; ALVES, Luísa Maria Picciochi – *Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais nem trabalho inédito de Carlos Bonvalot, ob. cit., p.54.*

compreensão das práticas usadas, resultando no desenvolvimento de desenhos 2D e 3D em AutoCAD® e 3dsMax® das estruturas.

O estudo limita-se ao núcleo de onze pinturas, que quer por contrato, assinatura ou documentação são atribuídas a Vasco Fernandes. São elas: as cinco restantes pinturas do *retábulo-mor da Sé de Lamego* (1506-1511) presentes no Museu de Lamego; os dois retábulos laterais da Sé de Viseu *S. Pedro* e *S. Sebastião* (1530-1535) do Museu Grão Vasco; o Tríptico *da Lamentação sobre Cristo Morto, S. Francisco e Santo António* (1510-1530) do Museu Nacional de Arte Antiga e o Retábulo *Pentecostes* (1535) do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Constituindo assim um grupo seguramente representativo da sua mestria.

2.2 – O Retábulo-mor da Sé de Lamego

O políptico em estudo reflecte a contextualização na vasta documentação original referente à sua feitura. É através do *contrato*³⁰⁷, celebrado entre o Mestre pintor Vasco Fernandes e o bispo de Lamego, D. João de Madureira, bem como, dos restantes actos notariais, que temos informação desde a sua encomenda até ao seu assentamento, na capela-mor da Sé.

Sabe-se que do primeiro contrato: a 7 de Maio de 1506, para o segundo contrato: a 4 de Setembro de 1506, a encomenda foi alterada no sentido de um reforço da monumentalidade e narrativa da obra, tendo sofrido um aumento para vinte painéis³⁰⁸. A

³⁰⁷ Vd. CORREIA, Vergílio – *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1924. pp.91-125.

³⁰⁸ Segundo Contrato entre o Bispo de Lamego e o Pintor Vasco Fernandes acerca do Retábulo 4 de Setembro de 1506 “(...) *per o dito Vasco frz pintor foy dito q a elleprazia como de fecto aprouue e se obrigou a fazer hu Retaullo ao dito Sor bpo përa a sua see na capella do altar moor o quall Retaullo sera armado e sete oytavos dos quaaes oytavos o do meo sera de oyto pallmos atee dez se for necessário em amcho E de trinta pallmos e allto afora o guarda poo E chegara o dito Retaullo todo o rtedor donde parte atee os pillares de pedra grandes q estam na capella (...) E será repartido cada oytavou destes afora o grande do meo e três paynees cada hu delles e o dito oytavou do mº sera de dous paynees asy q per todos os paynees de huua parte e de outra co o oytavou do mº q tem dous paynees sam per todos xx paynees os qees*

linha do programa iconográfico manteve-se entre os contratos, sendo que as alterações fundamentais ocorreram nos temas das duas pinturas centrais e os restantes dispostos em três fiadas horizontais, constituídas por seis painéis cada e com seguimento de cima para baixo, incluíram, como resultado temas da: *Criação, Pecado e Redenção* (Vd. Anexo IV, Fig. 19).

Estes testemunhos escritos, especificam ainda as obrigações económicas entre os assinantes, as indicações estruturais, formais, ornamentais e materiais, assim como, delimitam os prazos de execução, que nesta obra perdurou por cinco anos, ultrapassando a data estabelecida.

Cabe-nos analisar nos documentos, apenas os dados referentes ao suporte e sua empreitada, que no campo material, atestam as primazias do encomendante, mas na realidade não correspondem ao utilizado pelos mestres subcontratados pelo pintor para as especialidades de: carpintaria³⁰⁹ - André Pires; talha e marcenaria³¹⁰ - Arnao de Carvalho e João de Utreque. Verifica-se que a “teoria narrada” sofreu alterações na prática, o uso de madeira de castanho, não se coaduna com o acordado no contrato, onde constava o desejo

paynees chegara todos repartidos na mesma altura dos dous paynees do mº q sam de xxx pallmos co sua maçonaria e cada huu destes dous paynees serem de xb pallmos e alto co sua maçonaria.” Vd. CORREIA, Vergílio – Ob. cit., pp.99-100.

³⁰⁹ Contrato de fornecimento de madeira feito pelo carpinteiro André Pires ao pintor, 20 de Maio de 1506 “(...) andre pyz carpinteiro mor na dita cidade e logo hi per elle foy dito q elle se obrigaua como de fecto logo obrigou de dar e entregar a vasco frz pintor mor na cidade de Viseu esta madeira q se segue pêra o retauollo da capella da see da dita cidade q elle he obrigado fazer .s. doze paaos de xbj pallmos em comprido e de huu pallmo e quadra e bem secos. It mais seis traues pêra grade bem direitas e bem fornidas de xxxbj pallmos e comprido. It seis paaos de xj pallmos e comprido e e gordo de quadra huu pallmo e q no sejam tam secos. It seis paaos para as curvas de bj pallmos e coprido e de huu palmo e ancho e quatro dedos de grosso. It bj paaos de xb pallmos pêra as trauessas da grade aimda q no sejam muito sequos, os quaaes pallmos serem cimqº pallmos e vara de medir todos a quall madeira o dito André pyz se obrigou de lhe dar e entregar (...) Vd. IDEM, *Ibidem*, p.97.

³¹⁰ Contrato entre o pintor Vasco Fernandes e os entalhadores Arnao de Carvalho e João de Utreque para a feitura da maçonaria do retábulo, 29 de Setembro de 1506 “(...) Vasco frz pintor mor na cidade de viseu e arnaão de carualho e Joham de vtreqz framemgos ora estamtes na dita cidade de Lamego pêra averem de fazer hu retauollo na capella do altar moor da dita cidade. E logo hi per o dito Vasco frz pintor e mestre de obra do dito Retauollo foy dito q elle daua a dita obra de maçonaria ao dito arnaão de carualho e ao dito Joham de vtreqz aa empreytada q elles a façam e acabem o dito Retauollo sem lhe mingoar cousa alguua de macanaria (...) E pêra o dito acrecentamento do dito Retauollo os sobreditos mestres de maçonaria daram toda a madeira e pregadura q pêra o dito acrecentamento (...) E asy mesmo lhe daram doje a oyto dias dous paynees fectos e laurados pêra se avere de pintar e da feytura deste comtrato a coreta dias primeiros seguintes dez paynees e dhy e diamte atee outros coreta dias os outros paynees pequenos todos laurados e acabados perfectamente pêra se avere de pintar E os outros dous paynees grandes ficara pêra despoys quando lhe elle vco frz der madeira pêra elles. O quall Retauollo e obra sobredita o sobredito arnaão de carualho e Joham de dutreqz se obrigaro hu por ambos e ambos por hu de a darem perfecta e acabada e asemtada (...). Vd. IDEM, *Ibidem*, pp.103-105.

de “*toda a dita maconaria q entrar na dita obra fora dos pillares será de boordo de frandes*”³¹¹, isto é “*Carvalho do Báltico, exportado por comerciantes de Bruges e da Antuérpia (...) de superior qualidade devido à sua densidade, que dificultava o empeno das pranchas e o ataque por insectos*”³¹². Devendo-se estas mudanças, a razões económicas enfrentadas em obra ou à já analisada proximidade e abundância regional das matérias-primas, levando ao uso de madeira nacional, que era uma prática comum.

2.2.1 – ESTUDO TÉCNICO – ANALÍTICO DO SUPORTE

2.2.1.1 – Os painéis da *Criação dos Animais, Anunciação, Visitação, Circuncisão, Apresentação do Menino no Templo*: O sistema de ensambagem original.

Após a definição histórica das complexas técnicas de manufatura dos painéis e seus modos de aparelhamento e interpretação do acordado no seu contracto de obra, segue-se neste contexto, a descrição técnica e material das cinco pinturas remanescentes dos vinte painéis que integravam a estrutura retabular original da Sé de Lamego. Da estrutura total, apenas sabemos em concreto e segundo Luís Reis Santos que, “*(...) Deste conjunto grandioso que excedia 6 metros de altura e 8 de largura, restam apenas: 1 painel da fila superior e 4 da fila inferior*”³¹³. Organizado em três tramos, o programa iconográfico narrativo ordenava-se do seguinte modo, “*(...) três fiadas, de cima para baixo, sendo cada uma delas formada por seis painéis na horizontal, da Criação, ou do Génesis, restou apenas um painel, a Criação dos Animais, que é hoje uma peça fundamental para compreender a relação entre a pintura e arquitectura retabular. Os quatro painéis*

³¹¹ Vd. CORREIA, Vergílio – *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, ob. cit., p.101.

³¹² Vd. INSTITUTO PORTUGUES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Conservar é Conhecer*. Lisboa: IPCR/IMC, Museu Nacional Machado de Castro, 2003. p.50.

³¹³ Vd. REIS SANTOS, Luís – *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*. Lisboa: Edição do Autor, 1946, p.23.

remanescentes incluíam-se no ciclo da Redenção, correspondendo a temas do Novo Testamento.”³¹⁴.

No que se refere ao levantamento técnico e analítico dos painéis, optamos por simplificar a compreensão das descrições, fazendo-as conjuntamente, sem discriminação pormenorizada das dimensões de cada um dos elementos constituintes, para salientarmos antes, as eventuais dissemelhanças. Dado que a totalidade das informações individuais, estão representadas à escala nos exaustivos esquemas dimensionais, auxiliares indispensáveis à interpretação das estruturas (Vd. Apêndice II, Esquema 1 – 5).

Através da análise à vista desarmada e do levantamento radiográfico³¹⁵ total realizado (ao políptico da Sé de Lamego no âmbito do projecto MTPNP³¹⁶ ao qual nos associamos), concluímos³¹⁷ os seguintes novos dados.

Os suportes da *Criação dos Animais* (172 x 87 x 3,5cm), *Anunciação* (174,5 x 95,5 x 3,5cm) e *Circuncisão* (177 x 96,5 x 3,5cm), são constituídos por um único elemento de madeira, no entanto, através do exame radiográfico³¹⁸, foi possível detectar a presença de cavilhas de madeira primitivas (Anexo V, Fig. 13), lisas/cilíndricas e de extremidade curva colocadas por método furo-respiga, na zona dos chanfres nos bordos laterais. Na *Visitação* (177 x 93 x 3,5cm) e *Apresentação no templo* (178 x 96,5 x 3,5cm), estes elementos de ligação entre tábuas encontram-se intactos dentro da estrutura constituída por dois elementos.

Daqui depreendemos que originalmente, das vinte pinturas deste conjunto retabular, dezoito fossem constituídas por duas pranchas, à semelhança do que sucede na *Visitação* e

³¹⁴ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco*. Lisboa: Aletheia Editores, 2007, p.61.

³¹⁵ *Equipa técnica*: José Pessoa (Divisão de Documentação Fotográfica/ IMC-IP); com colaboração de Georgina Pinto Pessoa (DDF/ IMC-IP); José Moreira (DDF/ IMC-IP) e Joana Salgueiro (UCP/CITAR).

³¹⁶ No âmbito do estudo Materiais e Técnicas dos Pintores do Norte Portugal – Projecto desenvolvido pela área temática da "Conservação dos Bens Culturais", constante na linha de investigação de Estudo, Conservação e Gestão do Património Cultural do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto. Com o co-financiamento comunitário do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) e do Programa ON. 2 – O Novo Norte - Eixo Prioritário III - Valorização e Qualificação Ambiental e Territorial, Domínio Património Cultural.

³¹⁷ Outras descobertas inesperadas surgiram com este exame radiográfico e pela relevância retomamos o assunto no Capítulo IV onde passamos a analisar os dados.

³¹⁸ Ou chanfros (dependendo da região) refere-se à zona específica da aresta cortada «chafrada». Termo muitas vezes confundido com «bisel», no entanto um aresta em bisel é na prática em cunha, oblíqua ou à meia-esquadria (ângulo de 45°C).

na *Apresentação no Templo*, salvo as duas grandes centrais que por serem de maior escala poderiam ter maior número de tábuas.

A ensablagem primitiva entre as tábuas que presenciamos neste políptico³¹⁹, é feita por cavilhas de madeira de grandes dimensões, colocadas por método furo-respiga. Variam entre 9cm a 12cm de comprimento e de 1,1cm a 1,4cm de diâmetro tendo sido dispostas regularmente na vertical (com espaçamentos cíclicos que vão de 47cm; 54cm a 72cm) para uma firme união das pranchas.

Actualmente, parte delas encontram-se inseridas e visíveis nos bordos laterais, mas este fenómeno deveu-se à modificação posterior onde se efectuou o corte dimensional³²⁰ para redução³²¹ das pinturas.

Estas estruturas são, tecnicamente, constituídas por tábuas de fio³²² longitudinal, de corte tangencial e dispostas no sentido vertical, unidas com os veios desencontrados (marcadamente notórios na *Visitação* (Vd. Apêndice I, Fig.34) em junta viva, muito possivelmente colada. A primeira análise deste cariz, deu-se em 1961 quando a investigadora Jacqueline Marette observou a *Criação dos Animais*, e julgou tratar-se de

³¹⁹ À semelhança do método descrito no relatório de Luciano Freire onde afirma acerca dos painéis do Retábulo da de Sé de Viseu, “*Como todos os quadros em madeira foram grudados nas condições que a pratica tem recomendado, isto é, restabelecendo as cavilhas primitivas e sem qualquer travejamento que impeça a madeira de dilatar ou contrair; processo seguido na época em que essas pinturas foram feitas, mas nem sempre adotado pelos que mais tarde se ocuparam de as concertar.*” Vd. FREIRE, Luciano – Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos. In *Conservar Património*. nº5. [Lisboa]: ARP (Dezembro - 2007), p.43.

³²⁰ Vd. Conjectura sobre o corte no Estudo nº2 deste projecto “Levantamento do estado de conservação do suporte dos cinco painéis do retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) de Vasco Fernandes” pp.2-3.

³²¹ Não é de estranhar o procedimento, visto que, era comum proceder-se a este método de redução dos suportes, após apeamento do retábulo como mais à frente explicaremos. O caso da seguinte citação, detalhada num relatório de intervenção, aponta outros factores de identificação e comprovativos desta conduta numa pintura quinhentista: “*Adições/Reduções: o suporte foi seccionado a toda a volta com excepção da extremidade esquerda, como se pode comprovar pelos seguintes factores: - existência de rebarba da camada pictórica apenas no lateral da tábua esquerda, sendo que nas restantes extremidades existe camada pictórica até ao limite; - diferença de dimensões entre as duas tábuas; - ripas de pinho não se encontram centradas relativamente à largura actual da peça; - corte de uma personagem na tábua da direita.*” Vd. COSTA, Tânia – *Relatório de Estágio, Divisão de Pintura – Área de Suportes de Madeira*. Lisboa: IPCR; PEPAP. 2007, p.17.

³²² O «fio» (ou «veia») é a expressão que traduz o curso, direcção, alinhamento como se dispõem os elementos fibrosos do lenho relativamente aos elementos vizinhos e ao eixo da árvore; já o «veio» da madeira é constituído por todo e qualquer desenho ou aspecto observado na superfície longitudinal de uma peça de madeira. Deste modo o veio está dependente não apenas do tipo de fio e de grão, mas também a largura das camadas de crescimento, etc. Fundamentalmente o veio depende da técnica de corte utilizada, tangencial, radial e transversal. Vd. CARVALHO, Albino – *Madeiras Folhosas: Contribuição para o seu estudo e identificação*. Coimbra: Coimbra Editora, 1956.

madeira de carvalho, “CHÊNE (...) ÉCOLE PORTUGAISE (...) VASCO FERNANDEZ, VERS 1506-1511. La Création des Animaux. Fragment de retable. Lamego, Musée. Peint pour la cathédrale de Lamego 1.700x850x40mm. (...) Fil longitudinal. Très bon état. Une planche. Témoins d'assemblage à chaville sur la rive du côté gauche du panneau. Emplacement d'une ancienne traverse et de 4 chevilles de fixation en chêne, au sommet du panneau. Bords du support taillés en biseau de 35mm.de profondeur. Taille régulière, sans doute à la scie.”³²³.

Dados únicos até 1983(?), ano em que se realizou no Instituto José de Figueiredo (I.J.F.) a identificação científica da madeira da *Visitação* por intermédio de micro-amostra, na qual se concluiu, “*Quadro nº16, Visitação (Museu Regional de Lamego) Camadas de crescimento largas. Textura média. Porosidade em anel: zona de primavera com 4-5 poros de largura, grandes, elípticos ou ovais, numerosos, na maior parte solitários; transição muito gradual para a zona de Outono, onde os poros isolados e em múltiplas radiais de 2-4, desenham cadeias sinuosas e ramificadas (disposição dendrítica). Parênquima metatrequeal. Raios iguais e muito finos. Madeira de Castanheiro (Castanea sativa Mill.)*”³²⁴ (Anexo IV, Fig.9)

Sobre esta determinação contraditória (entre investigadores) das essências das madeiras, cabe-nos dissipar qualquer dúvida atestando a segunda fundamentação. O exame radiográfico colocou em evidência os veios característicos destes suportes que contrariamente ao acordado no segundo e último contrato de obra, entre o pintor e o Bispo, no sentido do uso de carvalho do Báltico (o denominado “*boordo de frandes*”), não nos restam dúvidas que se tratam de cinco suportes em madeira de castanho, tal como a identificação científica definiu.

Em todo o perímetro dos reversos é notório ainda parte do chanfre primitivo³²⁵ (actualmente de 3,5cm, em média) e nos topos, salvo na *Visitação* e na *Circuncisão*, onde

³²³ Vd. MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle : publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, ob.cit., p.202.*

³²⁴ Vd. Dossier do relatório *Investigação nº 22*, por (?), em 1983(?) no Instituto José de Figueiredo, consultado na DDD-IMC.

³²⁵ Os entalhes “em chanfre” cuja função era a de facilitar o encaixe da pintura na moldura, podiam assumir vários formatos, seguen-se exemplos descritivos “(...) (c) the pane lis inserted as a tongue in the Groove of the frame and is often secured by wedge shaped blocks mounted with glue (d) the panel is mounted in the rabbet of the frame and held with mails.” Vd. WADUM, Jorgen – Historical Overview of Panel-Making

se detecta a execução de rebaixos de 1cm, certamente alterações realizadas numa intervenção de adaptação das obras para a inserção a novas molduras de décadas posteriores (Vd. Apêndice I, Fig. 5; 6; 27; Apêndice II, Esquema 13).

Dimensionalmente, não apresentam as medidas primitivas, a grande variação da altura e largura total destas cinco obras demonstra o severo corte e redução que sofreram. A largura total, varia entre os 87cm na *Criação dos Animais* e os 96,5cm na *Circuncisão*, sendo que, originalmente, cada painel teria dois elementos (pranchas) unidos. São exemplo, a *Apresentação no templo* e a *Visitação*, cujas duas tábuas constituintes, apresentam elementos com dimensões (mínimas) de 12,5cm e 44,4cm, sendo que as totais se assemelham aos restantes. As espessuras das cinco obras variam de 1,3cm a 4,5cm, devido às proeminentes marcas de desbaste original por goiva, serra e enxó (Vd. Apêndice I, Fig. 50; 70), sendo que em média (em todos) se mantém nos 3,5cm.

À vista desarmada, observa-se por exemplo na pintura da Anunciação junto dos topos na superfície dos reversos, marcas lineares e elementos da presença de um procedimento de reforço à ensablagem interna, referimo-nos ao sistema de travessas. O método de fixação original destas (ainda inserido actualmente) foi executado com grandes cavilhas de madeira lisas/cilíndricas inseridas de “fora a fora” (Vd. Apêndice I, Fig. 23; 31; 40; 61; 72, 73), perpendicularmente, ao veio da madeira da prancha e atravessando a espessura da tábua ainda se preserva actualmente. Dispostas em duas linhas de cinco cavilhas com 1,5cm de diâmetro, a cerca de 20cm dos topos e entre si, colocadas como meio de fixação dos barrotes de madeira (de cerca de 9cm de largura³²⁶) constituintes da anterior estrutura de travejamento.

Ainda de proveniência original, são os pequenos enxertos de madeira rectangulares, inseridos no suporte sob a camada pictórica, das pinturas: *Criação dos Animais*, *Anunciação* e *Circuncisão*, como solucionamento para a remoção dos prejudiciais nós³²⁷ da madeira (Vd. Apêndice I, Fig. 13; 65) tal como era recomendado na tratadística

Techniques in the Northern Countries. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, p. 161. os presentes assemelham-se aos descritos na imagem (Vd. Anexo I, Fig. 15).

³²⁶ Medida obtida através da medição da marca da travessa ainda visível no reverso (topo inferior) da pintura da *Anunciação* deste conjunto.

³²⁷ Nó é a porção do ramo incluída na madeira do tronco por natural engrossamento da árvore.

da época. Evidente em todos os suportes são as “adições” provenientes de intervenções de conservação e restauro com os seguintes dois métodos: um primeiro, com embutidos parcelares em V ou cunha (Vd. Apêndice I, Fig. 25; 52; 59); e um segundo, com malhetes em duplas-caudas de andorinha, ambos colados e embora distintos, eram aplicados de modo complementar e cujas dimensões variam consoante as necessidades físicas da estrutura a compor (Vd. Apêndice I, Fig. 37; 23).

Apenas na *Criação dos Animais*, surge a inclusão de um outro modelo de cavilhas de madeira, por sua vez mais alongadas, sendo a maior de 11,5 cm de comprimento e 1 cm de diâmetro (Vd. Apêndice I, Fig. 4; 5; Apêndice II, Fig. 1), num total de quatro, junto das arestas do topo superior e visíveis em corte no chanfre. Conjecturamos que a funcionalidade destas (advindas de uma intervenção posterior) pudesse relacionar-se com a finalidade de fixação de algum elemento à pintura, mas cujo real fundamento se desconhece. Por fim, e ainda resultado das grandes alterações efectuadas no passado às estruturas, característica singular da *Visitação* e da *Circuncisão*, é a presença de enigmáticos entalhes trapezoidais (Vd. Apêndice I, Fig. 37; 38; 41; 54; 55) nas arestas e nos topos, que pela sua forma, presume-se serem vestígios de “dobradiças” fixas por pregos de ferro (que em parte ainda estão cravados na madeira). Admitimos a hipótese de estas, no passado, terem estado unidas em sistema de charneira, ou entre si, ou a outras obras. Afastamos a possibilidade de se tratar de entalhes de duplas caudas de andorinha, visto que nos foi cedida pelo fotógrafo José Pessoa a imagem de um exemplar de dobradiça (Vd. Apêndice II, Fig. 39) cujo sistema é semelhante ao presente.

Apesar das sucessivas intervenções e do intenso percurso que ultrapassa os quinhentos anos, em geral as pranchas conservam quase a totalidade do trabalho de preparação primitiva da madeira (salvo nas zonas onde foram colocados reforços estruturais) marcas de corte cuja origem se deve a instrumentos como a goiva, serra, plaina e enxó. Este desbaste irregular possibilita que a espessura em algumas zonas dos suportes varie entre os 3 cm e os 4,5 cm no máximo.

No caso particular da obra *Criação dos Animais* surge ao centro um conjunto de quatro circunferências (três com 5 cm de diâmetro e uma menor com 3 cm) interceptadas e incisas a compasso (Vd. Anexo I, Fig. 7), possivelmente realizados como ensaio para a

execução de motivos pictóricos ou ainda como marca de marceneiro (como já referimos anteriormente). Por todo o suporte visualizamos os cunhos de serra excepto no topo superior onde a superfície nivelada se deve à intervenção posterior com plaina (Apêndice I, Fig. 2; 3).

Nas pinturas *Anunciação* e *Circuncisão* os topos apresentam uma superfície primitiva já relativamente nivelada devido à original presença de travessas nesses locais, mas pontualmente estas foram alisadas com plaina para colocação de elementos essenciais às intervenções de conservação e restauro tais como caudas de andorinha. As restantes e extensas superfícies (das zonas centrais) apresentam inúmeras marcas de lâmina e dentes de serra (Vd. Apêndice I Fig. 51). Na *Anunciação* destaca-se à direita uma pequena zona com marcas de enxó (Vd. Apêndice I, Fig. 21; 22).

Todo o reverso da *Visitação* exhibe os sulcos deixados pelo acto de serragem (Vd. Apêndice I, Fig. 34 - 36). Marcas menos acentuadas que nos restantes suportes, fazendo com que esta superfície se afigure “desgastada”. De salientar, são as três linhas paralelas incisadas e contínuas (realizadas a partir da lateral esquerda na direcção oposta) com cerca de 70 cm de comprimento (Vd. Apêndice II, Esquema 36). Apesar de serem sinais incomuns em reversos (pois não correspondem aos modelos possíveis de marcação dos marceneiros), podem perfeitamente e à semelhança do sucedido na *Criação do Animais*, tratar-se de ensaios geométricos para a composição, visto o desenho inciso com linhas traçadas à régua por meio de ponta seca (para marcar, por exemplo, o mosaico do pavimento) ser técnica³²⁸ comum no método de Vasco Fernandes (Vd. Anexo V, Fig. 16)

A última pintura do conjunto, a *Apresentação no Templo* expõe nos topos, à semelhança do processo já descrito nos restantes painéis na zona da colocação das travessas, a superfície encontra-se alisada a plaina de origem (Vd. Apêndice I, Fig. 70; 71). Precisamente o mesmo instrumento utilizado séculos depois nas áreas restritas de inserção de malhetes (Vd. Apêndice I, Fig. 76). por marceneiros em intervenções de conservação e

³²⁸ De acordo com o que julgamos ser um dos métodos e identificação de um artista, “Cada artista tinha o seu método de trabalho que, quando identificado, pode contribuir para a definição de um estilo e/ou uma oficina. A sua presença poderá considerar-se, de um modo geral, característica do processo de trabalho do autor e ou da oficina assim como os diferentes desenhos subjacentes, que podem ser: por incisão, a pincel, ponta seca (carvão, pau de vinha calcinado, pedra preta), decalque e decalque perfurado (...)” Vd. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. Cadernos de Conservação e Restauro 6/7: O Retábulo flamengo de Évora. Lisboa: IMC-MC, 2008/2009, pp.39-40.

restauro. Curiosamente este painel difere dos restantes visto que este suporte foi talhado, aparentemente, apenas a enchó do qual restam os sulcos por todo o reverso (Vd. Apêndice I, Fig. 70).

2.2.2 – ESTUDO HISTÓRICO DO SEU PERCURSO.

2.2.2.1 – Fortuna Crítica - Novos documentos.

Há vários anos que vai sendo publicado por vários Historiadores de Arte, o facto de as obras do período cronológico do século XVI portuguesas carecem de registos documentais. Todavia, ao longo do tempo vários intervenientes foram publicando a documentação achada (sobre o núcleo de obras que abordamos), já largamente analisada pela Doutora Dalila Rodrigues que há décadas se tem vindo a dedicar à vida e obra de Vasco Fernandes.

Assim sendo, pouca informação histórica permanece por divulgar, restando ignorada a correspondência pertencente aos Museus (analisada ao longo das fortunas críticas que iremos fazer nesta dissertação) e a restante informação abordada na documentação das intervenções anteriores (que também abordaremos). Temas assumidos como menos relevante para o campo da História de Arte, mas de eminente interesse para a clarificação do percurso da obra e para o estudo conservativo da matéria da pintura.

Além de atestarem o *trajecto* da obra, são dados de grande relevância para a interpretação das patologias do estado de conservação. Os seguintes parágrafos com dados citados por ordem cronológica aludem a breves menções de correspondências: Cartas, Ofícios³²⁹, pertencentes a pastas do Museu Grão Vasco, consultadas em 2007 (e revistas 2012). Apesar de não nos ter sido concedido o acesso ao arquivo de dossiers correspondentes à “entrada e saída de obras” referentes ao percurso das obras no Museu de Lamego (pois tivemos apenas acesso os relatórios de intervenção); através de testemunhos

³²⁹ Vd. Vol.II, Anexo II – Documentação.

consultados no Museu Grão Vasco, foi-nos possível alcançar algumas informações sobre este políptico. Sendo na sua maioria os remetentes ou destinatários: Museus, Comissários de Exposições, de onde pode ser recolhido uma série de dados nunca antes analisados.

(Salienta-se que os conteúdos citados não foram sujeitos a correcção ortográfica e são citados tal como constam nos documentos originais.)

A narrativa que se segue testemunha apenas um episódio referente ao percurso do painel do *S. Pedro* da Sé de Viseu, mas simultaneamente a quatro pinturas deste conjunto: *Criação dos Animais*, *Anunciação*, *Visitação* e *Circuncisão*.

Trata-se da solicitação ao Director do Museu Regional de Grão Vasco para o Empréstimo de obras a figurar na «*Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI*». Foi redigido em Lisboa a 5 de Março de 1940, pelo Secretário Augusto Cardoso Pinto, representando o Presidente da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários, entidade que tratava dos processos de empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses prevista para 1940. Onde menciona “(...) *tenho a honra de solicitar de V. Ex.^a, a cedência temporária, a fim de figurarem na Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI, dos seguintes quadros (...) «S. Pedro». (...) agradeceria se puzesse em comunicação comigo a fim de combinarmos a melhor forma de transportar os quadros para Lisboa, que conviria virem juntamente com os de Lamego.*”.

Pelo exposto depreendemos apenas a necessidade das pinturas proveniente de Lamego (nas quais se incluíam as quatro do retábulo-mor da Sé de Lamego) seguirem conjuntamente com as de Viseu. Por si só esta informação não teria sobeja importância, mas se analisarmos as consequências deste desejo para o transporte das obras, os dados abordados ganham maior realce.

No que se refere ao processo de transporte, o ofício emitido a 13 de Março de 1940, refere que o Secretário Augusto Cardoso Pinto pactua com o Director do Museu e intenta igualmente zelar pela conservação e segurança das peças mas optando pelo modelo menos dispendioso, “(...) *devo informar que a nossa intenção é exactamente fretar uma camioneta fechada, trabalhando a óleo (o que afasta a possibilidade de incêndio) para ir buscar não só os quadros desse Museu mas ainda os de Lamego e os de Ferreirim (...) o*

encaixotamento, que é sempre uma despesa considerável, torna-se desnecessário, pois os quadros vêm acondicionados com almofadas e rolos de palha que os separam uns dos outros e os protegem de choques”. À luz da mentalidade e do possível na época, empregou-se um sistema de acondicionamento opcional, julgando-se o embalamento em caixas individuais realizadas à medida, como método desnecessário e despesa considerável.

O risco de dano aumentou quando se colocou a seguinte sugestão por parte do Secretário Augusto Cardoso Pinto a 27 de Março “ (...) *Como se nos torna mais prático reunir os quadros todos num ponto e depois traze-los, pedia a V. Ex.^a autorização para recolher nesse Museu os quadros de Lamego e Ferreirim e possivelmente outros para depois virem todos juntos.*” Sugestão reiterada pelo mesmo a 19 de Abril “ (...) *Fui esta semana a Lamego (...) o Director do Museu de Lamego remeterá para aí juntamente com os dele no sábado dia 20. Espero poder mandar o camion para trazer todos por toda a semana que vem e por isso peço-lhe o favor de se ir preparando para a massada*”.

Perante os factos, sabendo-se da existência apenas de uma camioneta/camião de caixa fechada, depreende-se como terá sido feito o transporte da maioria das obras, sendo legítimo equacionamos, pelo provável sistema de “amontoado”, o surgimento de danos no estado de conservação das obras em geral nessa deslocação.

As referidas almofadas e rolos de palha “acondicionam” mas não protegem na totalidade os choques físicos da viagem. Além de que cada peça deveria encontrar-se num grau diferente de estado de conservação, tendo necessidades de protecção singulares.

Ciente destas fragilidades, o Director do Museu Regional de Arte e Arqueologia de Lamego, João Amaral, no ofício nº687 de 20 de Abril enviado a Albano de Almeida Coutinho, Director do Museu Grão Vasco, menciona que no caso específico do conjunto do Retábulo da Sé de Lamego foram efectuados dois caixotes para as 4 obras solicitadas, presumimos distribuídas duas em cada um, “ *O guarda deste Museu (...) vai fazer entrega a V. Ex.^a de (...) e de dois caixotes onde vão quatro quadros do Museu Regional de Lamego, representando a «Anunciação», a «Visitação», a «Circuncisão» e a «Criação dos Animais», que vão destinados, (...) para Lisboa, onde devem figurar na Exposição de Pintura a realizar pela ocasião das comemorações do duplo centenário*”.

Esta iniciativa demonstra a valorização auferida a este conjunto que já em 1940 contava com caixas para transporte como princípio básico da sua preservação (aquando das deslocações).

2.2.2.2 – Apontamentos do seu percurso – Exposições documentadas.

No que se refere ao percurso documentado do políptico, sabemos através de levantamentos anteriores e feito ao longo de várias décadas que em “(...) 1881 – *quatro dos cinco painéis (menos a Apresentação no Templo) encontram-se expostos na sala do capítulo da mesma Sé; 1919 a 1923 – Luciano Freire tratou os cinco painéis (...); 1940 a 1955 – Fernando Mardel tratou os painéis com a representação Criação dos Animais, Circuncisão e Apresentação no templo; 1983 – Os painéis Anunciação e Circuncisão são tratados no Instituto José de Figueiredo; 2001 – O painel com a representação Criação dos Animais é verificado o seu estado de conservação pela ArteRestauro*”³³⁰.

Ao supracitado apanhado, acrescem as seguintes informações síntese já publicadas, “(...) em Setembro do mesmo ano (1881) foram ainda examinadas neste local. Pouco tempo depois foram enviados para a Academia de Lisboa «incluindo o painel da Apresentação no templo», a pretexto da «Exposição de Arte Sacra Ornamental» realizada em 1895, onde não chegaram a figurar. Em 1910 encontram-se novamente na sala do capítulo e em 1912 passam para o edifício do antigo Palco Episcopal, sendo incorporados na colecção do Museu de Arte e Arqueologia, criado em 1917”³³¹.

A primeira informação é relativa à identificação e presença das pinturas na Sala do capítulo da Sé de Lamego, por Augusto Filipe Simões³³², na sua publicação de 1888 onde este descreve o resultado do seu exame às obras no local em 1881, “(...) *quatro quadros de estylo flamengo, pintados em madeira, talvez nos princípios do séc. XVI (...) dignos de*

³³⁰ Vd. Relatório de Intervenção da Empresa ArteRestauro realizado por António Salgado e Conceição Viana, 2002.

³³¹ Vd. RODRIGUES, Dalila, dir. – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. p.114

³³² Vd. SIMÕES, Augusto Filipe – *Escreptos Diversos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1888, p.155.

nota por serem de uma escola diferente das outras conhecidas em Portugal. De bom grado os reputaríamos obra de pintor estrangeiro se não víssemos num d'elles um carro com a fôrma característica d'aquelles que ainda se usam em Lamego. Parece que terão feito parte de algum antigo retabulo da capella-mór da Sé, semelhante aos que outr'ora exornaram as Sés de Evora e de Viseu”.

Sobre o trajecto específico e inventariação das pinturas são feitas as seguintes descrições nos «Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei de Separação), Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido»³³³ de 23 de Agosto de 1911 relativos à Fábrica da Sé e capellas da freguesia, “nº808: *Um grande quadro belamente conservado de Grão Vasco, representando a Circuncisão com moldura em madeira dourada, tendo de altura um metro e oitenta e sete centímetros e de largura noventa centímetros. nº 809: Outro quadro bem conservado, com moldura em madeira dourada, de Grão Vasco representando a Anunciação da Virgem, tendo um metro e oitenta e oito de altura e um metro e quatro de largura. nº810: Outro quadro com moldura em madeira dourada, regularmente conservado, também de Grão Vasco, representando a scena da Visitação, tendo de altura um metro e oitenta e seis e de largura um metro e oito centímetros. nº811: Outro quadro de Grão Vasco, igualmente emoldurado, um pouco danificado, representando a Apresentação no Templo, o qual tem de altura um metro e noventa e um e de largura um metro e dez centímetros. nº812: Um quadro em madeira, de bastante valor, representando São Canuto, tendo um metro de largura e um metro e oitenta e quatro de altura”.*

A ordem de enumeração supra-citada corresponde respectivamente à *Circuncisão*, *Anunciação*, *Visitação*, *Apresentação no Templo* e *Criação dos Animais* dada como *S. Canuto*. Sendo as medidas apontadas para as obras relativas às dimensões totais com moldura (na época menor do que a actual).

Acerca do painel da *Apresentação no Templo* é feita a ressalva na respectiva ficha de inventário que, “(...) «Quando foi modernamente revelado e descoberto, encontrava-se em lamentável estado de usura e ruína. Por isso, de todos, foi o que requereu mais

³³³ Vd. «Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei de Separação), Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido»; 23 de Agosto de 1911, fls.195 (mns. Do Arquivo da C.M. Lamego).

cuidadoso trabalho de restauro, levado a efeito, não já por Luciano Freire, mas pelo pintor Carlos Mardel.» (Dionísio, 1988).³³⁴

Ainda através da informação recolhida nestes documentos e na procura de uma possível datação para o já anunciado corte/redução das estruturas lenhosas das pinturas, avançamos com duas possibilidades para o sucedido. Um primeira de este ter ocorrido no século XVII, baseado no facto de, *“Em 21 de Março de 1656, o pintor Pedro Cardoso de Faria contratou executar uma obra de pintura da capela-mor, período em que supomos que o políptico tenha sido apeado, embora as principais obras de reforma do interior da Sé tenham ocorrido ao longo do século XVIII.”³³⁵*; ou ainda de ter acontecido durante o século XVIII, período igualmente plausível e descrito na historiografia para o desmembramento da estrutura retabular, *“(…) O retábulo manteve-se no local para que foi destinado até que obras realizadas no século XVIII o fizeram apeiar e desmembrar. Diz Vergílio Correia que “durante dois séculos o políptico permaneceu armado na capela maior da Sé, até que as obras realizadas no segundo quartel do século XVIII atiraram a maior parte das tábuas desligadas para destinos incertos. Algumas seriam oferecidas a Igrejas pobres, outras queimadas por imorais. O século de Setecentos não compreendia já as ingenuidades dos primitivos, e a série da «Criação de Adão», vista de perto com os seus nus flagrantes, deveria indignar ou fazer estoirar de riso o cabido em claustro pleno (Correia, 1942). Na verdade, já em 1639 as «Constituições Sinodais do Bispado de Lamego», na esteira de toda a legislação congénere posterior ao Concílio de Trento, havia a «decência» das obras de arte do interior dos templos, ordenado aos visitantes que mandassem destruir ou reformar os espécimes em que tal não se verificasse (Gonçalves, 1990)³³⁶.*

A falta de dados mais concretos impede-nos de apresentar uma balização mais reduzida para a presente justificação, que assenta nos fortes indícios de esta intervenção de “re-definição” do conceito estético e formal das obras ter ocorrido à data ou pouco depois, do apeamento do Retábulo. Visto que o objectivo concreto deste acto, foi adaptar os

³³⁴ Vd. IPM – Matriz: *Ficha de Inventário nº18*. Preenchida por Alexandra Braga, 25/03/1998, p.4.

³³⁵ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: C.N.C.D.P. 1992, p.114.

³³⁶ Vd. IPM – Matriz: *Ficha de Inventário nº14*. Preenchida por Alexandra Braga, 25/03/1998, p.4.

painéis a uma nova funcionalidade individual, fazendo-se assim o “aproveitamento” das pinturas para outros locais. Era prática comum da época exhibir as obras singularmente na Sacristia ou ainda na nobre Sala do Capítulo dos Mosteiros ou Catedrais para onde foram criadas, e este conjunto de cinco pinturas (sabemos pelos documentos) estiveram largas décadas expostas na Sala do Capítulo da Sé de onde saíram apenas em 1912.

Vergílio Correia fez um resumo apanhado dos finais do séc. XIX inícios do séc. XX, em que comprova “*No Relatório da viagem que em Maio de 1881 fez pelo país, como Secretário da Comissão da Exposição de Londres, o Dr. Augusto Filipe Simões, relatório dirigido ao Inspector da Academia de Belas Artes de Lisboa, e publicado nos Escriptos Diversos, em 1888, contém-se a seguinte informação (pág.155): «Na Sé de Lamego não vimos obra de arte notável (...) Na casa capitular vimos quatro quadros de estilo flamengo pintados em madeira (...) Os quadros representam: 1º a Criação dos animais; 2º a Anunciação; 3º a Visitação; 4º a Circuncisão. Alguns estão estragados por retoques posteriores». Em Setembro de 1881 já estes quadros estavam em Lisboa pois o Sr. Joaquim de Vasconcelos no seu notável estudo (...) conta nessa data os encontrou na capital, local onde ainda se encontravam em Maio de 1882, sendo então vistos por Just. O professor alemão não os pôde porém examinar com vagar na dependência da Academia de Belas Artes onde jaziam. Os quadros voltaram para Lamego e sem terem sido expostos (...) As cinco tábuas passaram, em 1912, para o edifício do antigo Paço Episcopal, onde pôe ocasião das festas dos Remédios, em Setembro, se realizou uma «Exposição de Arte Ornamental», e aí ficaram, incorporadas no Museu Regional de Arte e Arqueologia, que a seguir se ceou.»³³⁷ Ainda acerca da permanência destas obras em 1882 na Academia, Pinho Leal pormenoriza e adjectiva a localização das pinturas, “(...) estavam n’uma das salas da Academia, transformada em bric-à-brac, no chão; alli os mostrei ao Sr. Prof. Just.”³³⁸*

Acerca da intervenção de Luciano Freire, Vergílio Correia menciona ter estudado as obras aquando dessa intervenção na oficina de Lisboa, “*Em 1919 três dos quadros, a*

³³⁷ Vd. CORREIA, Vergílio – *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1924, pp.23-24; 27.

³³⁸ Vd. LEAL, Pinho – *Portugal Antigo e Moderno: Dicionário*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, 1875, p.1879.

*Anunciação, a Visitação e a Circuncisão foram enviadas para Lisboa, a pedido da «Comissão de inventário e beneficiação das pinturas primitivas», e encontrando-se no atelier do professor Luciano Freire em via de limpeza. Aí, mercê da amabilidade do ilustre pintor, os examinei detidamente e fiz fotografar.»*³³⁹ Acerca dos suportes concluiu na sua análise que eram tábuas únicas em madeira de castanho, usando o exemplo da *Anunciação*, “*O quadro da Anunciação, ou Saudação, como resa o contrato, é pintado, como os restantes, sobre uma magnífica tábua de castanho inteiriça, medindo, dentro da nova moldura que o delimita, 0m,92 de largo por 1m,73 de alto (...)*”³⁴⁰, documentou igualmente a *Visitação* e a *Circuncisão* mas no que se refere aos suportes dando apenas as suas dimensões .

Salienta que à data, as duas restantes pinturas do conjunto se encontravam em Lamego, “*Dois painéis do retábulo que não se encontram em Lisboa na oficina do professor Freire, mas no Museu de Lamego, um comemora a Apresentação no Templo, e o outro a Criação dos Animais*”³⁴¹. Menciona os seus estados de conservação dando especial destaque ao mais deteriorado da série, a *Apresentação no Templo* sobre a qual recebeu uma carta detalhada de João Amaral (que pela relevância passamos a citar) dizendo o seguinte, “*A parte superior do quadro, que ainda não sofreu repintadela irreverente, não aparece na fotografia, o que é pena. Neste quadro há figuras brutalmente repintadas, tendo escapado apenas a cabeça da mulher que se vê atrás da Virgem (...) A parte inferior do manto que se enovela aos pés dessa última, é uma lástima. A figura da esquerda do quadro, pintada na tábua em desligação, sofreu vandalismo completo, sendo a roupa pintada a verde de portão de quinta, sem que o tolha se desse ao incómodo de indicar uma ruga ou dobra*”³⁴².

Em 1935 foram realizadas provas de radiografia na *Anunciação* e cujos resultados foram publicados 37, “*Em 1937 a tábua da «Anunciação» foi radiografada pelos Drs. Roberto de Carvalho e Pedro Vitorino, revelando a radiografia duas cabeças sobrepostas*

³³⁹ Vd. CORREIA, Vergílio – *Ob. cit.*, p.28.

³⁴⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.28.

³⁴¹ Vd. CORREIA, Vergílio – *Ob. cit.*, p.35.

³⁴² Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 35-36.

na figura do Anjo São Gabriel. Segundo os mesmos investigadores trata-se não de um repinte mas de uma correcção feita pelo autor da obra, no decorrer da sua execução.”³⁴³

Ainda sobre o historial deste políptico consultamos no Museu de Lamego em 2008 os inventários correspondentes às cinco pinturas dos quais passaremos a citar as informações relevantes e complementares ao já anunciado. No documento relativo à Criação dos Animais consta que todas estas obras foram classificadas com o nível de Interesse Nacional pela reconhecida e indiscutível relevância para a Nação, “*Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais deve recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional (...) devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto da época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas. (...) Ano legislativo: Decreto nº19/2006; 18/07/2006.*”³⁴⁴.

Ao percurso já explorado e comum a todo o conjunto associamos na actual cronologia³⁴⁵ que se segue os dados individuais e referentes às exposições e às

³⁴³ Vd. MUSEU DAS JANELAS VERDES – *Catálogo da exposição de Primitivos Portugueses: Comemorações Nacionais 1940*. Lisboa: Museu das Janelas Verdes, 1940, p.32.

Acerca da publicação (CARVALHO, Roberto de; VITORINO, Pedro – *Revelação dos Raios X nos quadros antigos* in *Revista de Guimarães* nº1 e2, 1937).

³⁴⁴ Vd. IPM – *Matriz: Ficha de Inventário nº14*. Preenchida por Alexandra Braga, 25/03/1998, p.4.

³⁴⁵ Para elaborarmos da presente cronologia do percurso recorremos aos seguintes documentos por pintura:

- Criação dos Animais: «*Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei de Separação), Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido*»; 23 de Agosto de 1911, fls.195 (mns. Do Arquivo da C.M. Lamego); Atelier da Academia de Belas Artes de Lisboa: “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos” por Luciano Freire, 1922; Museu Nacional de Arte Antiga: Restauro nº369 por Luciano Freire, 1923-1938; Museu Nacional de Arte Antiga: Restauro nº369 por Fernando Mardel, 1955; Instituto José de Figueiredo: Relatório nº10/91 por M.^a Constança P. Fonseca (e Florindo Gonçalves), 1991; IPM – *Matriz: Ficha de Inventário nº14*. Preenchida por Alexandra Braga, 25/03/1998; ArteRestauro: Relatório de verificação técnica do estado de conservação do painel Criação dos Animais por Conceição Viana, 31/05/2001; ArteRestauro: Relatório, por António Salgado e Conceição Viana, 2002; DDF - IMC: Relatório de Levantamentos radiográficos. Vasco Fernandes: (1) Retábulo da Sé de Lamego (Museu de Lamego); (2) S. Pedro (Museu Grão Vasco) por José Pessoa (Museu de Lamego), 2009; IMC: Relatório de verificação técnica do estado de conservação do painel Criação dos Animais por Teresa Serra e Moura (MNAA), 15/06/2011.

- Anunciação: «*Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei de Separação), Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido*»; 23 de Agosto de 1911, fls.195 (mns. Do Arquivo da C.M. Lamego); Atelier da Academia de Belas Artes de Lisboa: “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em

intervenção de conservação e restauro até à actualidade. Este método permitiu-nos delinear um historial mais abrangente e cruzar dados particulares com os de conjunto.

Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos” por Luciano Freire, 1922; Museu Nacional de Arte Antiga: Restauro nº574 por Luciano Freire, 1922-1936; Instituto José de Figueiredo: Relatório nº22/83 por M.^a Constança P. Fonseca e Florindo Gonçalves; CARVALHO, Roberto de; VITORINO, Pedro – “Revelação dos Raios X nos quadros antigos” in Revista de Guimarães, 1937 nº1 e2; 1983; IPM – *Matriz: Ficha de Inventário nº15*. Preenchida por Alexandra Braga, 25/03/1998; ArteRestauro: Relatório, por António Salgado e Conceição Viana, 2002; DDF - IMC: Relatório de Levantamentos radiográficos. Vasco Fernandes: (1) Retábulo da Sé de Lamego (Museu de Lamego); (2) S. Pedro (Museu Grão Vasco) por José Pessoa (Museu de Lamego), 2009; IMC: Relatório de verificação técnica do estado de conservação do painel Anunciação por Teresa Serra e Moura (MNAA), 15/06/2011.

- Visitação: «Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (*Lei de Separação*), *Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido*»; 23 de Agosto de 1911, fls.195 (mns. Do Arquivo da C.M. Lamego); Atelier da Academia de Belas Artes de Lisboa: “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos” por Luciano Freire, 1922; Museu Nacional de Arte Antiga: Relatório nº2161 por Luciano Freire(?), 1923(?); Instituto José de Figueiredo: Restauro Investigação nº 22, por (?), 1983(?); IPM – *Matriz: Ficha de Inventário nº16*. Preenchida por Alexandra Braga, 25/03/1998; ArteRestauro: Relatório, por António Salgado e Conceição Viana, 2002; DDF - IMC: Relatório de Levantamentos radiográficos. Vasco Fernandes: (1) Retábulo da Sé de Lamego (Museu de Lamego); (2) S. Pedro (Museu Grão Vasco) por José Pessoa (Museu de Lamego), 2009.

- Circuncisão: «Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (*Lei de Separação*), *Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido*»; 23 de Agosto de 1911, fls.195 (mns. Do Arquivo da C.M. Lamego); Atelier da Academia de Belas Artes de Lisboa: “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos” por Luciano Freire, 1922; Museu Nacional de Arte Antiga: Restauro nº575 por Luciano Freire em 1922-1936; Museu Nacional de Arte Antiga: Restauro nº575 por Fernando Mardel, 1947; Instituto José de Figueiredo: Relatório nº21/83 por M.^a Constança P. Fonseca e Florindo Gonçalves, 1983; IPM – *Matriz: Ficha de Inventário nº17*. Preenchida por Alexandra Braga, 25/03/1998; ArteRestauro: Relatório, por António Salgado e Conceição Viana, 2002; DDF - IMC: Relatório de Levantamentos radiográficos. Vasco Fernandes: (1) Retábulo da Sé de Lamego (Museu de Lamego); (2) S. Pedro (Museu Grão Vasco) por José Pessoa (Museu de Lamego), 2009.

- Apresentação no Templo: «Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (*Lei de Separação*), *Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido*»; 23 de Agosto de 1911, fls.195 (mns. Do Arquivo da C.M. Lamego); Atelier da Academia de Belas Artes de Lisboa: “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos” por Luciano Freire, 1922; Museu Nacional de Arte Antiga: Restauro nº366 por Luciano Freire, 1922; Museu Nacional de Arte Antiga: Restauro nº2.012 por Fernando Mardel (?), 1941 – 1957; Instituto José de Figueiredo: Processo nº59/91, 1991; IPM – *Matriz: Ficha de Inventário nº18*. Preenchida por Alexandra Braga, 25/03/1998; ArteRestauro: Relatório, por António Salgado e Conceição Viana, 2002; DDF - IMC: Relatório de Levantamentos radiográficos. Vasco Fernandes: (1) Retábulo da Sé de Lamego (Museu de Lamego); (2) S. Pedro (Museu Grão Vasco) por José Pessoa (Museu de Lamego), 2009.

Cronologia:

1651 – Restauro: “A corporação capitular, solicita autorização a D. João IV para mandar acrescentar (restaurar?) o retábulo da capela-mor [...] que por antigo necessita de reparo”;

1881/82 – Percurso: Salvo a Apresentação no Templo, todo o conjunto esteve exposto na Sala do Capítulo da Sé de Lamego, (descrição em Maio de 1881 de Augusto Filipe Simões no relatório dirigido ao Inspector da Academia de Belas Artes de Lisboa, e publicado nos *Escriptos Diversos*, em 1888).

Em Setembro de 1881 estavam já em Lisboa segundo o estudo de Joaquim de Vasconcelos. Capital onde permaneceram até Maio de 1882, sendo então vistos por Justi na Academia de Belas Artes.

1895 – Exposição: Em Setembro foram enviados para a *Academia de Lisboa* no âmbito da «*Exposição de Arte Sacra Ornamental*» mas onde não chegaram a figurar. Os quadros voltaram para Lamego - Sala do Capítulo da Sé.

1910 – Percurso: Sabe-se que se encontravam novamente em Lamego na Sala do Capítulo de onde saíram apenas em 1912.

1911 – Inventário: As pinturas foram inventariadas nos «*Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei de Separação), Freguesia da Sé, Vol.III*» de 1911 relativos à Fábrica da Sé e capellas da freguesia.

1912 – Percurso: As cinco tábuas foram transferidas para o edifício do antigo Paço Episcopal em Lamego.

1912 - Exposição (Lamego): “Arte Ornamental”. Excepto a Criação dos Animais e a Apresentação no Templo, o restante conjunto esteve presente. Segundo Vergílio Correia, exposição feita em Setembro por ocasião das festas dos Remédios.

1917 – Percurso: O conjunto foi incorporado na colecção do Museu de Arte e Arqueologia de Lamego.

1919 – Percurso: Vergílio Correia menciona ter estudado as obras aquando da intervenção na oficina de Lisboa. Refere que em 1919 três dos quadros: *a Anunciação*, *a Visitação* e *a Circuncisão* foram enviadas para Lisboa, a pedido da «Comissão de inventário e beneficiação das pinturas primitivas», encontrando-se no atelier do professor Luciano Freire em via de limpeza nessa data. Salienta ainda *Apresentação no Templo* e *a Criação dos Animais* permaneceram no Museu de Lamego.

1922 a 1923 – Restauro: Luciano Freire tratou por intervenção de conservação e restauro os cinco painéis em Lisboa (Sendo que apenas se prolongou para 1923 a “beneficiação” da *Criação do Animais* e da *Visitação*).

1935/37 – Exame: Foi executada uma prova radiográfica experimental à pintura da *Anunciação*, (ao pormenor da face do Anjo) por Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho.

1940 a 1957 – Restauro: Fernando Mardel interveio por sua vez nos painéis: *Criação dos Animais*, *Circuncisão* e *Apresentação no Templo* (Em 1940 e 54 tratou a *Criação dos Animais*; de 1941-47 a *Circuncisão* e em 1941 e 1957 a *Apresentação no Templo*).

1940 – Exposição (Lisboa): “Os Primitivos Portugueses”. Excepto a *Apresentação no Templo*, o restante conjunto esteve presente.

1954 – Exposição (São Paulo): “Histórica Brasileira”. Apenas a *Criação dos Animais* esteve presente.

1955 – Exposição (Londres: Royal Academy of Arts – 1955 a 1956): “Exhibition of the Portuguese Art”. Apenas a *Criação dos Animais* esteve presente.

1959 – Exposição (Lamego – 08/59 a 09/59): “Primitivos da Diocese de Lamego”. Excepto a *Apresentação no Templo*, o restante conjunto esteve presente.

1967 – Exposição (Museu de Lamego): “Primitivos da Região Beira-Douro”. Excepto a *Circuncisão*, o restante conjunto esteve presente.

1968 – Exposição (Museu de Lamego): “O Credo na Arte”. Apenas a *Criação dos Animais* e a *Visitação* estiveram presentes.

1976 – Exposição (Lamego): “Evocação de Alguns Bispos de Lamego”. Apenas a *Circuncisão* esteve presente.

1983 – Exposição (Lisboa): “XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura”. Apenas a *Anunciação* e a *Circuncisão* estiveram presentes.

1983 – Restauro: Apenas os painéis *Anunciação* e *Circuncisão* foram tratados no Instituto José de Figueiredo, Lisboa.

1983 (?) – Exame: Identificação da madeira do suporte da *Anunciação*, *Investigação n.º 22*, do Instituto José de Figueiredo.

1989 - Exposição (Museu de Lamego): “Aspectos Iconográficos da Bíblia”. Apenas a *Criação dos Animais* esteve presente.

1991 – Restauro: O conjunto voltou ao Instituto José de Figueiredo para tratamento (mas restam dúvidas se a *Visitação* e *Circuncisão* acompanharam as restantes pinturas visto que não nos foi cedido o total acesso aos relatórios de intervenção).

1991 – Exposição (Lisboa: MNAA): “A Arte em Portugal na época dos Descobrimentos”. Apenas a *Criação dos Animais* esteve presente.

1991 – Exposição (Antuérpia/Bélgica: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – 29/09/91 a 29/12/91): “Feitorias: l'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes (fin XIVE siècle jusqu'à 1548)”, Europália 91. Apenas a *Criação dos Animais* e a *Anunciação* estiveram presentes.

1992 – Exposição (Lisboa: Galeria de Pintura do Rei D. Luís): “Grão Vasco e a Pintura do Renascimento”. Todo o conjunto de cinco pinturas esteve presente.

1994 – Exposição (Valladolid: Monasterio de Prado – 20/04/1994 a 30/06/1994): “El arte en la época del tratado de Tordesillas”. Apenas a *Criação dos Animais* e a *Anunciação* estiveram presentes.

1997 – Exposição (Évora): “Francisco Henriques – Um pintor em Évora no Tempo de D.Manuel I”. Excepto a *Apresentação no Templo*, o restante conjunto esteve presente.

1998 – Inventário: As pinturas foram inventariadas no Museu de Lamego por Alexandra Braga, sendo preenchido o modelo do IMP – Matriz – Inventário e Gestão de Colecções Museológicas.

2000 – Exame: Levantamento total por Reflectografia de Infravermelho ao conjunto (in situ) realizado por José Pessoa da DDF-IMC em parceria com o projecto de Dalila Rodrigues.

2000 – Exposição (Porto: Alfândega): “Cristo Fonte de Esperança – Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000”. Apenas a *Criação dos Animais* esteve presente.

2001 – Peritagem: Foi feita uma verificação técnica do estado de conservação do painel *Criação dos Animais* para a sua deslocação a Lisboa, ao MNAA para figurar na exposição da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Pela Conservadora-Restauradora Conceição Viana da Empresa ArteRestauro, a 31/05/2001.

2001 – Exposição (Lisboa: MNAA – 21/07/01 a 04/11/01): “Outro Mundo Novo Vimos”. Apenas a *Criação dos Animais* esteve presente.

2002 – Restauro: Intervenção de conservação e restauro nos cinco painéis na Empresa ArteRestauro.

2002 – Exposição (Salamanca: Colégio de Santo Domingo – 12/07/02 a 15/09/02): “Grão Vasco e a Pintura Portuguesa del Renacimiento 1500-1540”. Todo o conjunto de cinco pinturas esteve presente.

2006 – Classificação: As pinturas foram Classificadas com o nível de *Interesse Nacional*.

2009 – Exame: Levantamento radiográfico total (in situ) ao conjunto, realizado por José Pessoa da DDF-IMC em parceria e através do projecto MTPNP (que integramos).

2010 – Exposição (Lisboa: MNAA – 17/11/10 a 27/02/11): “Primitivos Portugueses 1450-1550 - O Século de Nuno Gonçalves”. Excepto a *Apresentação no Templo*, o restante conjunto esteve presente.

2011 – Exposição (Lamego: Museu de Lamego – 19/03/11 a 29/05/11) “A Matéria da Pintura: os cinco painéis do retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) de Vasco Fernandes”. Apenas a *Apresentação no Templo* esteve fisicamente presente, o restante conjunto figurou em réplicas fotográficas à escala (por motivo de empréstimo ao MNAA).

2011 – Peritagem: Foi feita uma verificação técnica do estado de conservação dos painéis: Criação dos Animais e Anunciação (no MNAA) para a sua deslocação a Espanha (Valladolid e Valência), para figurar nas exposições sobre primitivos portugueses. Pela examinadora Teresa Serra e Moura, a 15/06/2011.

2011 – Exposição (Valladolid: Museo Nacional Colegio de San Gregorio – 21/06/11 a 16/10/11): “Primitivos. El siglo dorado de la pintura portuguesa. 1450 - 1550”. Apenas a *Criação dos Animais* e a *Anunciação* estiveram presentes.

2011 – Exposição (Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia – 02/11/11 a 08/01/12): “La Pintura dos Primitivos Portugueses”. Apenas a *Criação dos Animais* e a *Anunciação* estiveram presentes.

Após esta abordagem generalista em que compilamos sumariamente o percurso³⁴⁶ histórico, resta-nos apresentar o percurso expositivo individual seguindo-se a cronologia das intervenções de conservação e restauro relativamente a cada painel, visto que varia consideravelmente de pintura para pintura (Tabela 1 e 2).

³⁴⁶ Vd. Ilustração do percurso no Anexo IV, Fig. 1-24.

TABELA nº1:

TÍTULO PINTURA	CRONOLOGIA – EXPOSIÇÕES																					
Criação dos Animais	(1912) ?	1940	1954	1955	1959	1967	1968			1989	1991	1991	1992	1994	1997	2000	2001	2002	2010		2011	2011
Anunciação	1912	1940			1959	1967			1983			1991	1992	1994	1997			2002	2010		2011	2011
Visitação	1912	1940			1959	1967	1968						1992		1997			2002	2010			
Circuncisão	1912	1940			1959			1976	1983				1992		1997			2002	2010			
Apresentação no Templo	(1912) ?					1967							1992					2002		2011		

TABELA nº2:

TÍTULO PINTURA	INTERVENÇÕES / CONSERVAÇÃO E RESTAURO							EXAMES / PERITAGENS/ INVENTÁRIOS
Criação dos Animais	1651 (?)	XVIII (?)	1922-23 Luciano Freire	1940; 1954 Fernando Mardel		1991 L.J.F.	2002 ArteRestauro	1911 e 1998 – Inventários 2000 – Reflectografia de IV Total 2001 e 2011 – Peritagem 2009 – Rx Total
Anunciação	1651 (?)	XVIII (?)	1922 LF		1983 L.J.F.	1991 L.J.F.	2002 AR	1911 e 1998 – Inventário 1935 – Prova de RX 2000 – Reflectografia de IV Total 2009 – Rx Total 2011 – Peritagem
Visitação	1651 (?)	XVIII (?)	1923 LF			1991 L.J.F. (?)	2002 AR	1911 e 1998 – Inventário 1983 – Id. Madeira 2000 – Reflectografia de IV Total 2009 – Rx Total
Circuncisão	1651 (?)	XVIII (?)	1922 LF	1941-47 FM	1983 L.J.F.	1991 L.J.F. (?)	2002 AR	1911 e 1998 – Inventário 2000 – Reflectografia de IV Total. 2009 – Rx Total
Apresentação no Templo	1651 (?)	XVIII (?)	1922 LF	1941; 1957 FM		1991 L.J.F.	2002 AR	1911 e 1998 – Inventário 2000 – Reflectografia de IV Total. 2009 – Rx Total

Estas tabelas resultantes da análise de dados de arquivos, de relatórios de restauro, de fichas de inventário, de bibliografia (entre outros), possibilitam perceber no se refere ao percurso expositivo (decorrido essencialmente após a incorporação na colecção do Museu de Arte e Arqueologia de Lamego / Museu de Lamego; (Vd. Tabela 1) que a pintura da *Criação dos Animais* é a que manifestamente foi mais solicitada, tendo-se deslocado 15 vezes do Museu de Lamego para outros espaços de fruição (em várias ocasiões essencialmente por motivos de representação iconográfica).

Em proporção contrária a *Apresentação no Templo* apenas se ausentou 3 vezes, em grande parte devido à salvaguarda da sua preservação (por parte da tutela) motivada pelo seu estado de conservação que comparativamente ao restante conjunto apresenta mais fragilidades.

Apesar das susceptibilidades, o políptico seguiu reunido (as cinco pinturas) por duas ocasiões, em 1992 e novamente dez anos depois, correspondendo ambas as ocorrências às grandes exposições dedicadas exclusivamente ao mestre Vasco Fernandes e à pintura do Renascimento, justificando-se assim as deslocações para Lisboa e mais tarde para Salamanca.

A segunda tabela, representativa das intervenções de conservação e restauro documentadas (Vd. Tabela 2) demonstra claramente que estas “beneficiações” às obras se dão normalmente e quase em exclusivo num período próximo a uma exposição (procedimento incluído e previsto pelas comissões sempre que necessário), salvo em épocas mais remotas em que se davam aquando da necessidade por perda da estabilidade física ou por reformas dos períodos artísticos.

A parca informação existente nos relatórios acerca das intervenções realizadas no campo dos suportes (analisados no Capítulo III desta dissertação), permite-nos fazer a distinção física dos processos realizados em cada uma delas. Possibilitou compreender ainda que o interesse pelos exames analíticos e pelas peritagens ou inventariações foi crescente aos longo dos anos e acompanhando a evolução do conhecimento e percepção da pintura como matéria original a preservar.

2.3 – O Tríptico da Lamentação com Santos Franciscanos

Devido à parca documentação, e inexistentes dados sobre a execução e grande parte do seu percurso, acerca deste tríptico a esse nível nada se sabe até 1857. Data em que este foi descoberto por António José Pereira³⁴⁷, um pintor viseense que detectou as tábuas de um modo curioso. Os suportes de madeira destas três pinturas formavam conjuntamente com outros elementos um “caixote”³⁴⁸ e cumpriam essa função de caixa visto que acondicionava e continham dentro uma série de pinturas adquiridas em um leilão. Numa tentativa de recuperar as pinturas e trazê-las à sua postura original, o dito achador das mesmas, fez a remoção da camada pictórica regular dada sobre o conjunto (resultando em danos irreversíveis sobre o estrato pictórico cujo desgaste e perda são visíveis ainda actualmente).

Ainda no ano de 1857, o cónego José Oliveira Berardo divulga (em artigo in «O Liberal») “(...) que «acaba de ser encontrado em Vizeu hum monumento precioso, huma pintura assinada com o seguinte nome e sigla: VASCO FRZ.»”³⁴⁹ Foi muito possivelmente a primeira obra assinada de Vasco Fernandes, cerca de 1520 (datação atribuída por Robinson e que ainda hoje se adopta), que o fez junto aos pés de Cristo como marca da sua autoridade conotação simbólica³⁵⁰, abreviando o apelido em «grandes e largos caracteres

³⁴⁷ António José Pereira foi, “Professor de desenho no liceu Viziense, pintor de mérito, valioso e obsequioso cicerone dos artistas, críticos e amadores que vão aquela cidade, e o descobridor do único quadro com assinatura (...)” Vd. NEVES, Henrique – *Cava de Viriato. Notícia descritiva e critico-historica: com um appendice a proposito dos Moinhos do Pintor*. Figueira da Foz: Imprensa Lusitana, 1893, pp. 58-59; Contudo, foi também o autor de várias intervenções de restauro em Viseu e principalmente nas pinturas de Grão Vasco. Segundo Pinho Leal este pintor era um «copista plagiário» que repintou de «maneira atroz» (por ex.) os monumentais retábulos da Sé: Baptismo e S. Sebastião em 1882 (Vd. Capítulo III).

³⁴⁸ “Cerca de 1857, o pintor viseense António José Pereira recebeu em sua casa, objects comprados por ele num leilão, dentro de um caixote feito com as pranchas do referido triptico, pregadas e cobertas por tosca repintura lisa”. Vd. REIS-SANTOS, Luís – O Tríptico de Vasco Fernandes da colecção COOK, de Richmond. In *Boletim do MNAA*, 1945 (1947), Vol I, p. 84.

³⁴⁹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob.cit., p.149.

³⁵⁰ Sobre a caracterização da assinatura sabemos que “As letras, de grande formato, não só têm uma espessura matérica mais acentuada do que a dos restantes elementos figurativos, como são pintadas com um pigmento diferente, nada mais nada menos do que o ouro. (...) Para além de reflectir a consciência do seu valor enquanto artista e da obra enquanto arte (...) pode (...) expressar a sua própria devoção (...)” Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob.cit., p.278.

ecclesiasticos ou letras ítalo-gothicas»³⁵¹ à semelhança da aparência ortográfica da sua assinatura nos contractos relativos à anterior empreitada de Lamego, “*O conhecimento da assinatura de Vasco Fernandes através dos contratos de Lamego, revelados em 1923 e 1924, por Vergílio Correia, e o exame laboratorial da pintura, viriam definitivamente a confirmar a autenticidade. Luís Reis Santos (1946) considera que a prova da autenticidade «é a constituição da sua massa cromática e não as afinidades que tem com as assinaturas (...)»*³⁵². O hábito de assinar, foi comum na pintura europeia³⁵³ do Renascimento, mas um acto restrito na primeira metade do séc. XVI, de modo que este acto assume na historiografia portuguesa suma importância.

Neste conjunto, o pintor representou a *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*³⁵⁴ (ao centro); a cena da *Aparição de Cristo Serafim a S. Francisco* (no postigo³⁵⁵ da esquerda) e a figuração de *Santo António pregando aos peixes* (no postigo da direita). Quanto à sua proveniência e devido à temática iconográfica referida, julga-se ter sido encomendado para o Convento de S. Francisco de Orgens³⁵⁶, localizado na periferia de Viseu. Acerca deste assunto, Luís Reis Santos sugere ainda a possibilidade de ter pertencido a Santo António de Massorim “*A ser isto verdade, ele teria vindo de lá ou de Santo António de Massorim*”³⁵⁷.

Em 1865, o proprietário António José Pereira permitiu que Robinson examinasse as pinturas. Das anotações do autor inglês destacamos a menção às dimensões da estrutura determinadas pelas unidades de medida de comprimento, pés e polegadas, “*Apresentou-me*

³⁵¹ Vd. ROBINSON, J. C. – *A antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra atribuídos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: [s.n.], 1868, p.39

³⁵² Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p.151

³⁵³ Robinson menciona que o modelo de assinatura realizado por Vasco Fernandes foi frequentemente usado pelos artistas mais eminentes da Península Ibérica e cita como exemplo de «pinturas antigas assinadas» a obra de Fernando de Gallegos na Catedral de Salamanca; e a de Pedro de Cordova na Catedral de Córdoba. Vd. ROBINSON, J. C. – *A antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra atribuídos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: [s.n.], 1868, p.39.

³⁵⁴ Denominado anteriormente «Deposição» ou «Pietà».

³⁵⁵ A terminologia para estes elementos que ladeiam a cena central de um tríptico, por norma é: postigo, aba ou volante (dependendo de como seria a estrutura original, cujo formato é fixo ou móvel).

³⁵⁶ “*Por informação deste proprietário, [António José Pereira] a obra teria pertencido primitivamente ao convento de São Francisco de Orgens, informações que foram posteriormente repetidas por Chavignaud (1866) e Augusto Filipe Simões (1888).*” Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob.cit., p.140.

³⁵⁷ Vd. REIS-SANTOS, Luís – *Ob. cit.*, pp.83-84.

*este artista três taboas separadas, que eram as três partes de um retábulo (...) as taboas teem quatro pés e três pollegadas de alto, e a largura das três juntas será de seis pés e nove pollegadas*³⁵⁸. Medidas que correspondem³⁵⁹ a 129,54 cm de altura, e o somatório segundo o crítico das larguras das pinturas associadas seria de 205, 74 cm, dimensões que no que se refere ao somatório das larguras não corresponde à realidade pois o resultado dessa soma actualmente ronda os 170 cm. A diferença 35, 74 cm é considerável, julgamos que possa significar que contabilizou na medida a moldura.

Conhecido como Tríptico Cook, designação que tem origem no facto de ter sido adquirida em 1875 pelo coleccionador inglês (o Visconde de Monserrate) Sir Herbert Cook por 600 000 réis e levada para Inglaterra³⁶⁰. Nesse mesmo ano (1875) o Marquês de Sousa Holstein manifesta-se criticamente contra a postura do Estado português acerca desta venda. Usando os seguintes argumentos nas suas observações, “*Os estrangeiros que veêm (...) pasmam quando encontram à venda e por pouco dinheiro objectos de arte que há muito deveriam ser propriedade do Estado, taes como o quadro único que traz a assignatura de Vasco Fernandes, o Grão-Vasco, há pouco vendido a um inglez por 500\$000 réis*”³⁶¹

O Tríptico figurou na Galeria Particular de Doughty House, sua residência em Richmond, até à data do falecimento do seu titular. Excepto no período entre Outubro de 1913 e Janeiro de 1914 onde sabemos ter figurado na *Exhibition of Spanish Old Masters*³⁶² organizada pela Grafton Galleries em parceria com a «National Art - Collections Funds» em benefício da «National Gallery» e «Sociedad de Amigos del Arte Española» (cujo selo ainda permanece intacto no suporte da pintura central); com o título de «*Pietà whith Scenes*

³⁵⁸ Vd. ROBINSON, J. C. – *A antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra attribuidos por tradição a Grão Vasco. ob. cit.*, pp.38-39.

³⁵⁹ Tendo por base que 1 pé equivale a 30,48cm e 1 polegada a 2,54cm.

³⁶⁰ Vd. REIS-SANTOS, Luís – O «Tríptico COOK» foi oferecido ao Museu Nacional de Arte Antiga. In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. 1944-47, Vol.I, p.100.

³⁶¹ Vd. HOLSTEIN, Marquês de Sousa – *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, A organização dos Museus*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 28.

³⁶² Em nota no prefácio, percebemos que Sir Cook disponibilizou a sua colecção ao comité para que seleccionasse os núcleos a export, “*On the other hand the three largest and most representative collections of Spanish pictures, outside the National Gallery, have been placed unreservedly at the disposal of the Committee. These are (...) the Gallery at Doughty House, Richmond, belonging to Sir Frederick Cook (Visconde de Monserrate).*” Vd. GRAFTON GALLERIES. *Illustrated Catalogue of the Exhibition of Spanish Old Masters*. London: Grafton Galleries, 1913-14.

Consultado em Março de 2012 na Web: (<http://archive.org/details/illustratedcatal00grafiala>).

from the Life of St. Francis», acompanhada da informação «*Vasco Fernandez, Portuguese School, circa 1520*».

No catálogo dessa exposição de Londres além da descrição das cenas retratadas nas três pinturas, importa trazer para o presente estudo a descrição do suporte do tríptico, «*Wood. The central panel 50 ½ in. X 26 ½ in. (1.28 x 0.67); each of the side panels 47 in. X 20 ½ in. (1.19 x 0.52)*». Outra anotação importante para o percurso da obra é que esta não fora anteriormente exposta em eventos temporários como este «*Not preciously exhibited*», também de realçar é a anotação feita à sua proveniência estado de conservação e autoria, «*This important document for the history of early Portuguese art came from a village near Viseu in the North of Portugal. Its condition leaves much to be desired, but it was in this state when acquired forty years ago from Senhor António José Pereira, an artist then living at Viseu. It is fully described in «The Early Portuguese School of Painting» (Fine Arts Quarterly Review, 1866) by the late Sir J. C. Robinson, who proves that this «Vasco Fernandez» cannot be identified with the quasi-mythical «Gran Vasco» to whom most early Portuguese painting are attributed. The Flemish influence is obvious.*»³⁶³

Em 1945, Sir Francis Cook cumprindo o desejo de seu pai em nome dos herdeiros, doa ao Museu das Janelas Verdes a pintura, acto consumado na cerimónia de 15 de Maio desse ano. O processo foi conduzido pelo «British Council», que delegou a entrega oficial da obra ao Estado Português a Sir Eric MacLaghan (Director do Victoria and Albert Museum e Delegado do British Council) na presença do Embaixador de Inglaterra. O acontecimento contou com a participação, entre outros, do Dr. João Couto (Director do Museu Nacional de Arte Antiga) e do Prof. Caiero da Mata (Ministro da Educação Nacional). Cerimónia que desencadeou uma larga repercussão de artigos contemporâneos sobre esta temática³⁶⁴.

³⁶³ Vd. GRAFTON. *Galleries – Illustrated Catalogue of the Exhibition of Spanish Old Masters*, ob. Cit., pp. 9-10.

³⁶⁴ Por parte dos seguintes críticos de Arte, Reinaldo dos Santos, João Couto, Luís Reis Santos, Aarão Lacerda, Fernando de Pamplona e Adriano Gusmão.

2.3.1 – ESTUDO TÉCNICO – ANALÍTICO DO SUPORTE.

2.3.1.1 – Os painéis de *S. Francisco*; *Lamentação* e *Stº António*: O sistema de ensablagem original

No que se refere ao levantamento técnico e analítico dos três painéis: *S. Francisco*, *Lamentação* e *Stº António* (que integram uma estrutura de retábulo em tríptico), dando continuidade ao critério que estabelecemos para o anterior núcleo, optamos por simplificar as descrições apresentando-as conjuntamente, remetendo a totalidade das informações individuais para os esquemas dimensionais à escala (Vd. Apêndice II, Esquema 16 - 18).

Através da nossa análise à vista desarmada, conciliada à oportunidade de participação na realização da identificação dos suportes de madeira³⁶⁵ e no acesso ao resultado do levantamento radiográfico³⁶⁶ integral, compreendemos:

Os suportes dos postigos (Vd. Apêndice I, 89; 113, que representam por sua vez, *S. Francisco* (121x51,5x2 cm) e *St. António* (120x51,5x2cm), são constituídos por um único elemento de madeira; com maiores dimensões a cena central (Vd. Apêndice I, Fig. 100) da *Lamentação sobre Cristo* (131x67x2cm) é formada por duas tábuas verticais de 57,5 e 9,5cm, (com moldura o painel central atinge 140x76,5cm; os laterais 128,5x60cm).

Tecnicamente, estas estruturas são constituídas por tábuas de fio longitudinal, de corte tangencial (?) e dispostas no sentido vertical, e no caso da *Lamentação* unidas primitivamente com os veios desencontrados (Vd. Apêndice I, Fig. 111) em junta viva colada. O exame radiográfico permitiu-nos concluir que não existem elementos de ensablagem internos de origem, ou mesmo, vestígios da sua existência; sendo surpreendente neste ponto, uma vez que esperavamos encontrar cavilhas de madeira ou taleiras simples. Actualmente visualizamos apenas o resultado de um acto de reforço da junta que une as duas pranchas (da *Lamentação*) tendo sido inseridos dois espigões

³⁶⁵ Identificação realizada (in situ) no Museu Grão Vasco pela Bióloga Lília Esteves do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, a 26 de Março de 2012 e que acompanhamos. Os resultados podem ser consultados na íntegra no *Relatório 76-12* do IMC (Vd. cópia do relatório p.259 – 262).

³⁶⁶ A interpretação a este exame e dentro das limitações que nos são impostas segue no Capítulo IV. As radiografias digitais realizadas pela equipa liderada por António Candeias, Director do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, em Julho de 2012 foram executadas no âmbito do projecto de Doutoramento da Drª Bárbara Maia ao qual nos associamos na interpretação deste exame (relativamente aos suportes das três pinturas).

metálicos³⁶⁷ (pregos de ferro?) de cerca de 10,5cm de comprimento a cerca de 21,5cm do topo superior e 5,5cm do inferior (Vd. Anexo V, Fig. 31; 33). Certamente colocados em uma “beneficiação” à pintura pela necessidade de estabilizar e conferir resistência à união fragilizada. Todavia, os pregos de ferro eram muito usados até ao início do séc. XV como elemento estrutural na construção de painéis.

Segundo a nossa análise à vista desarmada determinamos tratar-se de três suportes em madeira de castanho³⁶⁸, no entanto, por segurança e coerência científica solicitamos no âmbito da presente investigação a realização da identificação das madeiras *in situ* ao laboratório da tutela (Vd. Anexo IV, Fig. 30) e cujos resultados vieram confirmar a nossa avaliação, “*No Tríptico da Lamentação as duas pinturas laterais, Santo António e São Francisco, foram vistas apenas pela parte da frente, policromada, pois não foram retiradas da parede. O painel central foi retirado, desemoldurado e observado na parte superior na secção transversal. Todas as pranchas observadas parecem constituídas por madeira de castanho, proveniente de uma espécie de castanheiro, provavelmente Castanea sativa Mill (...) Esta pintura [Lamentação], foi desemoldurada e encontra-se com alguma tinta a proteger a secção transversal na parte superior da pintura, por isso foi difícil ver o corte no local. A amostra retirada foi depois observada à lupa.*”³⁶⁹

Através do processo de recolha da micro-amostra (incluído nos procedimentos ligados à identificação dos suportes) foi-nos permitida a remoção da moldura à pintura central (moldura individual, onde se insere actualmente). Esta oportunidade de observação dos bordos das pranchas (Vd. Apêndice I, Fig. 105) e dos limites da camada pictórica foi

³⁶⁷ Ou «cavilhas de ferro» segundo dicionários da terminologia séc. XIX “*Cavilha – haste redonda ou conica de madeira ou ferro, da figura de um prego, com que se unem duas ou mais peças de madeira*”. Vd. RODRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 103. Na terminologia actual julgamos ser correcta a denominação «espigões metálicos».

³⁶⁸ Curiosamente, e apesar das características evidentes, Reis Santos em 1946 balizou a datação deste conjunto através da conjectura que criou em redor da sua identificação dos suportes e das dimensões deste tríptico como sendo de Carvalho e ignorando a mutilação dos mesmos, “*Reis Santos, na sua grande e fundamental monografia de 1946, determinou a esta pintura lugar entre o antigo retábulo da Sé de Viseu, por razões da identidade do suporte em carvalho e da altura dos painéis, a e série de Lamego, considerando-a então um elo de ligação entre estes dois núcleos. Datável, portanto, de cerca de 1505-1506.*” Vd. GUSMÃO, Adriano de – Os «Grão Vasco» de Lisboa. Um «Retauolo» de Santa Cruz de Coimbra no Museu das Janelas Verdes. In *João Couto In Memoriam*. Lisboa: [s.n], 1971, p.39.

³⁶⁹ Vd. I.M.C. – *Relatório 76-12* (pela Bióloga Lila Esteves do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo). Lisboa: IMC, 2012. (Sublinhado nosso).

determinante para a imediata conclusão de que esta pintura central foi cortada em todas as suas extremidades (Vd. Apêndice I, Fig. 108 - 111). Tanto os bordos laterais, como os topos, não apresentam rebarba; aliado a isso, os elementos figurativos e restante composição estão parcialmente em falta.

Este fenómeno que constatamos ter igualmente afectado os suportes das pinturas das abas³⁷⁰ deve-se provavelmente (e contrariamente à possibilidade avançada no conjunto de Lamego), à adaptação destes painéis à anterior função (documentada) de “caixote”, que exerceram em data posterior à sua execução primitiva. De modo a serem integradas no modelo de arca que formavam conjuntamente a outros elementos, foi necessário o corte dimensional para uniformização das superfícies lenhosas do então objecto contentor.

Testemunhos desta hipótese parecem ser igualmente os orifícios (de pregos e parafusos) junto às arestas e topos dos três suportes, cuja elevada quantidade se relaciona não só com o método de junção das tábuas para formar a caixa, mas também com as inúmeras alterações no modo de exposição deste conjunto: ora em modo unitário com uma só moldura (Vd. Anexo IV, Fig. 29); ora em separado (Vd. Apêndice I, Fig. 88).

Apesar da equidade do raciocínio que apresentamos, toda esta tentativa de justificação do corte fica comprometida a luz da seguinte citação, “*Os três painéis foram então emoldurados conjuntamente. Nos apontamentos do referido proprietário foram anotadas dimensões, que não correspondem às actuais e que são as seguintes: painel central: 144 x 68cm; painéis laterais 144 x 62cm.*”³⁷¹ O que nos resta alertar é que muito possivelmente estas medidas tivessem sido tiradas por António José Pereira incluindo as dimensões da moldura. Pois outra opção não faria sentido, qual o pintor que acharia uma pintura e a recuperaria com A. Pereira o fez, anotaria as suas medidas e depois as mandaria cortar? A esta improbabilidade acresce o enquadramento do corte, que por ter sido descuidado levou parte do pé do Cristo. Que outra razão justificaria tal acto?

³⁷⁰ Redução em todos os limites das pinturas das abas visível nas fotografias sem moldura obtidas na intervenção de 1970 no IJF (Vd. Anexo IV, Fig. 25; 26).

³⁷¹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob. cit., pp.150-151.

Não nos resta outra opção senão pensar que foram anotadas medidas, erradamente, visto que também não seria já em posse do coleccionador Cook que o corte tivesse sido realizado (e para actualmente as dimensões não corresponderem às de 1857).

Sobre esta temática da redução dos limites pictóricos, à data da doação (de Sir Francis Cook ao Museu das Janelas Verdes) consumada na cerimónia de 15 de Maio de 1945, o Dr. João Couto alerta para as dimensões não primitivas do tríptico, “*Pintura sobre castanho, sofrera danos de vária ordem, ao longo do tempo. As suas dimensões nem sequer são as primitivas (...) Assim se lhe referiu Dr. João Couto, por ocasião da entrega oficial ao seu Museu: «Não é impecável, nem nunca foi desde que a pintura se tornou conhecida, o estado da sua conservação. Resta o bastante para se avaliar da excelência do trabalho primitivo em que a perda das tábuas, o desgaste das tintas (...) e outros desagradáveis malefícios alteraram e prejudicaram em grande parte o aspecto esplendoroso que anteriormente havia de apresentar.» (...) A sua actual exposição numa das salas do Museu das Janelas Verdes contribuirá porém para que, mesmo fragmentada e gasta, se passe a admirar esta valiosa obra”³⁷². Luís Reis Santos em 1947 aludiu igualmente para a possibilidade dos suportes terem sido mutilados, “(...) é pintado em pranchas de castanho, que devem ter sido reduzidas nas dimensões, e mede, presentemente: a tábua central, 1,28m de altura e 67cm de largura, e cada uma das laterais 1,19m de altura e 52cm de largura.”³⁷³; por sua vez Dalila Rodrigues em 2000, confirma apenas o corte da lateral esquerda na pintura central, “A Lamentação visivelmente cortada do lado esquerdo, opta por uma harmoniosa estrutura triangular (...)”³⁷⁴; Escapando-lhe, que o corte tinha sido extensivo às dimensões totais da *Lamentação* e aos dois postigos (tal como Reis Santos sugeriu mas não comprovou).*

Como o supracitado relatório alude, as obras estão cobertas em toda a superfície lenhosa (reverso e bordas) por uma camada escura de acabamento dificultando a observação da mesma. À vista desarmada, visualizam-se paralelamente aos topos, em

³⁷² Vd. GUSMÃO, Adriano de – Os «Grão Vasco» de Lisboa. Um «Retauolo» de Santa Cruz de Coimbra no Museu das Janelas Verdes. In *João Couto In Memoriam, ob. cit.*, p.38. (Sublinhado nosso)

³⁷³ Vd. REIS-SANTOS, Luís – O Tríptico de Vasco Fernandes da colecção COOK, de Richmond. In *Boletim do MNAA, ob. cit.*, p.83. (Sublinhado nosso)

³⁷⁴ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542), ob. cit.*, p.350. (Sublinhado nosso)

destaque pela sua tonalidade mais clara, marcas e vestígios de duas travessas finas (ou elementos semelhantes, (Vd. Apêndice I, Fig. 92; 104; 116) fixas por pregos e coincidentes entre todos os suportes (Vd. Apêndice I, Fig. 89). Estes cunhos distam de 13 a 17,5cm dos topos e apresentam 2,5cm de largura. A sua finalidade pode estar ligada à união dos componentes da antiga organização em arca ou ao modo de fixação às seguintes molduras por travejamentos. Mas cuja função concreta se desconhece.

Todos os painéis são estruturas simples sem vestígios do comum perímetro em chanfre primitivo (para inserção nas molduras), e nem mesmo se detecta a execução de quaisquer rebaixos (Vd. Apêndice I, Fig. 102), ambos as característica possivelmente perdidos à data das alterações realizadas à estrutura (na intervenção de adaptação das obras a novas funções) visto que dimensionalmente, não apresentam as medidas primitivas.

A variação das medidas, na co-relação da altura e largura totais das três obras parece-nos significar que este tríptico não poderá ter sido (na origem) uma estrutura de postigos volantes, ou seja, que fecham sobre a pintura central. A confirmar esta nossa convicção temos:

- A medida da pintura central 67cm (actualmente) e que no mínimo teria de ter a soma das medidas dos volantes (51,5+51,5cm) num total de 103cm; Medida esta pela composição do cenário e enquadramento, sabemos ser quase impossível ter tido (mesmo antes do corte do suporte) e;
- A superfície não pintada dos reversos dos postigos;

Intuitos que nos sugerem um tríptico de estrutura fixa e não móvel originalmente.

Talvez devido às invasivas intervenções as marcas dos desbastes originais a serra, goiva e enxó encontram-se quase imperceptíveis, foram parcialmente perdidas em proveito das superfícies alisadas (e seccionadas nos limites). Encontram-se niveladas com espessuras constantes de 2cm, salvo a pintura da *Lamentação* que ao centro é mais fina e apresenta 1,5cm, razão pela qual coincide e se desenvolveu aqui um acentuado empeno côncavo da madeira. (Vd. Apêndice I, Fig. 107).

Apesar do avançado estado de degradação em que nos chegou a camada pictórica deste tríptico, o mesmo não se poderá concluir do suporte que mesmo após sucessivas

intervenções e do intenso percurso que ultrapassa os quinhentos anos, em geral as pranchas conservam-se apesar de reduzidas no tamanho.

2.3.2 – ESTUDO HISTÓRICO DO SEU PERCURSO.

2.3.2.1 – Fortuna Crítica - Novos documentos.

Tal como contextualizado, até 1857 nada foi dito acerca deste tríptico uma vez que se desconhecia a sua existência. Desde então apesar das tentativas de descobertas documentais, estas carecem de registos. Todavia, ao longo do seu percurso recente os intervenientes na sua integração no espólio de arte nacional e vários críticos de arte foram publicando a informação achada e já sobejamente analisada por Dalila Rodrigues. Assim sendo, resta-nos recorrer (segundo o critério por nós estabelecido) à escassa informação não divulgada e para nós da máxima importância (para o estudo conservativo). Os dados citados por ordem cronológica aludem a breves menções de correspondências: Cartas, Ofícios, pertencentes a pastas do Museu Nacional de Arte Antiga (Arquivo: *Processo nº59 de 1943*; e *Processo nº16 de 1945*) e do Museu Grão Vasco (*Ficha de inventário matriz*; e *Processo de Circulação de Bens Culturais Móveis – Depósito de Peças no Museu GV do MNAA em 23 de Abril de 2010*), consultadas em 2007 (e revistas 2012).

(Salienta-se que os conteúdos citados não foram sujeitos a correcção ortográfica e são citados tal como constam nos documentos originais.)

Começamos por expor parte da carta enviada a 19 de Outubro de 1943 pelo representante em Portugal do British Council - Sir George West, ao Dr. João Couto Director do Museu Nacional de Arte Antiga. Neste documento o britânico informa (em nome dos proprietários) o director do Museu português da possibilidade de doação do Tríptico ao Museu das Janelas Verdes. Alude, no entanto, ao possível entrave (ao processo) correspondente ao elevado estado de degradação da obra necessitando por isso saber, se o Estado Português/Museu mantém o interesse nas pinturas independentemente da sua

aparência, para se poder dar início às diligências do regresso do tríptico (sublinhado nosso), “*Escrevo-lhe com referência a um primitivo-português, um painel assinado por Vasco Fernandes (...) A seguir à visita do senhor John Steegman a Portugal, o British Council discutiu com o falecido Sir Stephen Gaselee e Sir Kenneth Clark as possibilidades dêsse quadro ser ofertado ao Governo Português. O assunto foi depois apresentado à consideração do actual Sir Francis Cook e aos administradores da herança que informaram que «o quadro encontra-se em tão mau estado que a sua restauração é impossível sem causar-lhe maiores danos.» O próprio Sir Kenneth Clark foi a Richmond vêr o quadro, tendo relatado que o achára «o fantasma dum quadro, mas um fantasma interessante e até lindo». Segundo depreendo, os administradores da herança Cook teriam grande prazer em ofertar o quadro às autoridades portuguesas «no estado em que êle agora se encontra», mas receiam tomar êles próprios a iniciativa porque não desejam que o Governo Português possa pensar terem escolhido para dádiva um exemplo de arte portuguesa em mau estado de conservação. O senhor Steegman informa que, ele se recorde, o Museu Nacional de Arte Antiga do qual V. Ex^a é director, conhece o estado do quadro e mesmo assim teria vontade deo receber. Se isso de facto for assim muito grato ficarei a V. Ex^a se se dignar escrever-me (...)”*

Em ofício dois dias depois (21 de Outubro de 1943) o Director do Museu Nacional de Arte Antiga, Dr. João Couto confirma ao dito Director do Instituto Britânico em Portugal, o interesse do Tríptico para a nação (já manifestado pelo seu antecessor o director José de Figueiredo). Independentemente do estado de conservação deixa ao critério dos mesmos as questões da segurança da remessa das peças, “*Em referência à carta de V. Ex^a, de 19 de Outubro de 1943 cumpre-me em primeiro lugar manifestar a V. Ex^a, a minha grande satisfação (...) pela possivel oferta ao Estado Português da pintura assinada «Vasco Fernandes» (...) Tem muito interesse para o Museu das Janelas Verdes a pintura referida, pois, embora seja, na expressão do Sir Kenneth Clark, «o fantasma de um quadro», ela é documento essencial para o estudo da pintura portuguesa de quinhentos. Neste sentido julgo que não póde haver da parte das autoridades portuguesas melindre emreceber o painel do mestre visiense, no estado em que se encontra. Quanto à vinda da*

pintura para Portugal, no momento que decorre ou depois da guerra, parece-me melhor deixar o assunto à solução das pessoas que podem julgar da segurança da remessa”.

No seguimento do supracitado ofício passamos a expor a tradução³⁷⁵ da resposta enviada por A. MacDonald - Gerente Geral da Royal Exchange Assurance de Londres (em nome dos herdeiros) datado de 12 de Maio de 1945 ao Director do Museu Nacional de Arte Antiga, Dr. João Couto. Na carta são feitas menções de suma importância para o estudo do envio e transporte do tríptico para solo nacional, e para o conhecimento do seu estado de conservação na época, segue-se a citação com sublinhado nosso, “(...) *Em nome de Sir Francis Cook, Bt (Visconde de Monserrate) em nosso nome próprio e no dos nossos co-admistradores da Colecção Cook, temos grande prazer em presentear a Nação Portuguesa, para o Museu Nacional de Arte Antiga, com o tríptico de Vasco Fernandes, «Pietà» com cenas de S. Francisco».* Era do nosso conhecimento que, algum tempo antes da sua morte quando da última estadia em Portugal, o falecido Sir Herbert Cook tinha exprimido ao ilustre predecessor de V. Ex.^a, Dr. Figueiredo, a sua intenção de que esta pintura viesse na devida oportunidade para as Janelas Verdes, e foi com grande satisfação que soubemos, em 1943, por intermédio do British Council, que esta dádiva seria igualmente de aceitar por V. Ex.^a. Para o mesmo fim. (...) tendo-se o British Council, amável e voluntariamente encarregado do transporte da pintura para Portugal, nas suas mãos foi entregue a-fim de esperar uma ocasião favorável ao seu embarque. As condições de guerra têm tornado impossível a remessa da pintura, mas sabemos agora que está prestes a ser despachada por mar ao Delegado em Portugal do British Council, Snr. George West, que fará em nosso nome a oferta a V. Ex.^a. Como V. Ex.^a já sabe, a pintura não está em bom estado de conservação e a nossa primeira intenção era de mandar restaurar completamente antes de ser oferecida. No entanto, depois de cuidadosa consulta ao nosso conservador e ao Director da National Gallery em Londres, Sir Kenneth Clark, K.C.B., decidiu-se que qualquer tentativa de restauração podia resultar em diminuição do seu valor como documento histórico, e pedimos portanto a V. Ex.^a que a aceite no seu estado actual e sem retoques, mais pela sua importância histórica e documental do que pelo seu interesse estético. Ousamos esperar que, pelo seu regresso ao país de origem esta

³⁷⁵ Vd. Texto na língua original (inglês) no Anexo III – Documentação.

pintura possa servir para preencher uma lacuna na sequencia da história da arte portuguesa.”

A 21 de Maio de 1945 o Director do Museu Nacional de Arte Antiga, Dr. João Couto, no ofício dirigido à Direcção Geral do Ensino Superior e de Belas-Artes informa sumariamente a consumação da doação e na sua narração faz referências relevantes para o percurso expositivo e de restauro, “(...) *As dimensões são: Painel central – Larg. 1,31 x Alt. 0,67 – Postigos: Larg.0,515 x 1,21. Tenho a honra de comunicar que a obra deu entrada no dia 4 de Maio, corrente, e foi oficialmente entregue (...) dia 15. Está temporariamente exposta na sala da pintura do séc. XVI, após o que será amndada à oficina de restauro.*”

Acerca desta primeira beneficiência após doação (na década de 45), na publicação «João Couto *In Memoriam*», Adriano de Gusmão faz referencia à informação que, “*Justamente, uma simples e muito avisada limpeza, quando da recente exposição de homenagem ao Dr. João Couto, restituiu a frescura de cor aos três painéis, unidos entre si por impressionante céu (...) felizmente recuperada (...) pela cuidada limpeza de há pouco, que quase nos reconduz ao seu brilho inicial.*”³⁷⁶. Desta citação colhemos duas instruções importantes: a primeira de que a pintura constou na dita exposição; e que visualmente fora exposta com as pinturas unidas e formando uma só representação apesar de com três cenas.

Relativamente à posterior intervenção na oficina de restauro do Instituto José de Figueiredo, em documento avulso presente nas referidas pasta de arquivo do MNAA e (sem qualquer referência bibliográfica) consta a seguinte informação «*No começo de 1967 o Tríptico foi submetido a cuidadoso restauro nas oficinas do «Instituto José de Figueiredo, sob a direcção do conservador Abel Moura.*»; Informação validada, por exemplo, no artigo de Armando Vieira Santos acerca da organização das galerias de pintura do MNAA, “(...) *este triptico assinado por Vasco Fernandes só em 1967 ingressou na galeria da pintura portuguesa depois de ter sido restaurado pelo pintor Abel de Moura.*”³⁷⁷ Mais uma vez, nenhuma referência é feita ao teor do tratamento e no que consistiu.

³⁷⁶Vd. GUSMÃO, Adriano de – *Ob. cit.*, p.38.

³⁷⁷ Vd. SANTOS, Armando Vieira – O Dr. João Couto e a organização das Galerias de Pintura so Museu de Arte Antiga. In *João Couto In Memoriam*. Lisboa: [s.n], 1971, p.154.

Recentemente, na *Ficha de Pintura em Trânsito do M.N.A.A.*, preenchida por Celeste Ferreira (21 de Abril de 2010) é feita a seguinte análise técnica ao conjunto, “*Suporte. Painei Central: Constituído por 2 pranchas de madeira com o fio na Vertical, sendo a da esquerda bastante mais estreita. Inúmeras marcas antigas de pregos. Empeno geral de deformação côncava ao centro, visível pela frente, bem como a marca da junta. S. Francisco: Empeno geral e pequenos danos. Inúmeras marcas antigas de pregos. S. António: Empeno geral e pequenos danos. Inúmeras marcas antigas de pregos.*”

Apesar de serem pouco os registos existentes sobre este conjunto, os testemunhos que nomeamos assumem-se valiosas bases de argumentação para o entendimento do propósito da doação e para a avaliação/justificação das numerosas lacunas e debilidade do estado físico e material vs intervenções realizadas às obras.

2.3.2.2 – Apontamentos do seu percurso – Exposições documentadas.

No que se refere ao delinear das intervenções de conservação e restauro a que este tríptico foi sujeito, partimos da cronologia sobejamente conhecida e publicada (já no catálogo da grande exposição dedicada a *Grão Vasco* de 1992), base bibliográfica da seguinte anotação no relatório da *ArteRestauro* acerca deste conjunto, “(...) *A peça foi sujeita a um levantamento de um repinte monocromático pelo pintor António José Ribeiro «lavagem radical» como o próprio menciona em 1857. Tendo-se conhecimento de tratamentos de conservação e restauro, em 1945, 1970 e s/d pelo IJF.*”³⁷⁸ Sobre estes dados apresentamos a nossa revisão crítica e reformulação de datas.

O mesmo critério foi aplicado sobre os dados do historial do tríptico que apresentaremos sumariamente. Citamos a única informação recente de extrema relevância para o percurso da obra, a classificação em 2006 com o nível de *Interesse Nacional*, “(...) *Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural*

³⁷⁸ Vd. Relatório de Intervenção Empresa ArteRestauro por António Salgado e Conceição Viana, 2002 p.1

*móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais deve recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional (...) devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto da época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas. (...) Ano legislativo: Decreto n.º19/2006; 18/07/2006.*³⁷⁹.

Infelizmente, a falta de registos concretos impede-nos de concretizar um levantamento cronológico mais exaustivo e mesmo de apresentar uma balização mais reduzida para a datação da intervenção de reformulação do conceito estético e formal das obras para o formato arca/caixa.

Ao percurso³⁸⁰ já explorado (e comum a todo o conjunto) associamos na actual cronologia³⁸¹ os dados individuais e referentes às exposições e intervenções de conservação e restauro realizadas até à actualidade. Este método permitiu-nos delinear um historial mais abrangente e cruzar dados particulares com os de conjunto.

Cronologia:

XVII / XVIII (?) – Percurso: Período em que poderá ter sido retirada do local para onde foi pintada (devido às reformas), desmembrada para integrar a estrutura em caixa.

³⁷⁹ Vd. IPM – *Matriz: Ficha de Inventário n.º1864 Pint.* Preenchida por Paula Aparício, 30/08/2006, p.4.

³⁸⁰ Vd. Ilustração do percurso no Anexo IV, Fig. 25-30.

³⁸¹ Para elaborarmos da presente cronologia do percurso recorremos aos seguintes documentos: Instituto José de Figueiredo: Relatório 2307, por ??, 1970; IPM – *Matriz: Ficha de Inventário n.º1864 Pint.* Preenchida por Paula Aparício, 30/08/2006, p.4; Relatório de Intervenção Empresa ArteRestauro por António Salgado e Conceição Viana, 2002 p.1; LJF/IMC – *Relatório 76-12* (pela Bióloga Lília Esteves do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo). Lisboa: IMC, 2012; REIS-SANTOS, Luís – O Tríptico de Vasco Fernandes da colecção COOK, de Richmond. In *Boletim do MNAA, ob. cit.*, pp.83-87; REIS-SANTOS, Luís – O «Tríptico COOK» foi oferecido ao Museu Nacional de Arte Antiga. *ob. cit.*, p.100; Arquivo MNAA: *Processo n.º59 de 1943*; e *Processo n.º16 de 1945*; Arquivo MGV *Ficha de inventário matriz e Processo de Circulação de Bens Culturais Móveis – Depósito de Peças no Museu GV do MNAA em 23 de Abril de 2010.*

1857 – Percurso / Restauro: O pintor viseense António José Pereira descobriu as tábuas que em conjunto formam o tríptico. Por se encontrarem inseridas na estrutura de uma caixa e totalmente repintadas, o próprio pintor fez a remoção dessa camada dada sobre o conjunto. Ainda no ano de 1857, o cónego José Oliveira Berardo divulga em artigo o achamento das obras.

Por informação de António José Pereira a obra teria pertencido primitivamente ao convento de São Francisco de Orens, informações que foram posteriormente repetidas por Chavignaud (1866) e Augusto Filipe Simões (1888).

1875 – Percurso / Exposição: O Tríptico foi adquirido por Herbert Cook, coleccionador inglês (e Visconde de Monserrate) por 600 000 réis e levada para Inglaterra onde figurou na Galeria Particular de Doughty House (residência em Richmond), até à data do falecimento do seu titular.

1913/14 - Exposição (Londres – Grafton Galleries): “Exhibition of Spanish Old Masters”.

1945 – Percurso / Inventário / Exposição: Sir Francis Cook (cumprindo o desejo de seu pai em nome dos herdeiros) procede à doação das obras ao Museu das Janelas Verdes. A cerimónia decorre a 15 de Maio desse ano, no entanto, (através do ofício de 21 de Maio de 1945, entre o Director do Museu Nacional de Arte Antiga, Dr. João Couto, e o Direcção Geral do Ensino Superior e de Belas-Artes) sabemos que a obra deu entrada no dia 4 de Maio e esteve temporariamente exposta na sala da pintura do séc. XVI aguardando restauro.

1945 – Restauro: Apesar de constar na bibliografia que ocorreu uma intervenção nesta data no Instituto José de Figueiredo, não nos foi possível fazer a confirmação por falta de relatório que o atestasse. Segundo Nazaré Escobar nesta data ou em período próximo não há registo de restauro.

1967 – Restauro: O Tríptico foi submetido a cuidadoso restauro nas oficinas do Instituto José de Figueiredo sob a direcção do conservador Abel Moura.

1970 – Restauro: O conjunto foi restaurado e documentado fotograficamente nas oficinas do I.J.F.

1992 – Exposição (Lisboa: Galeria de Pintura do Rei D. Luís): “Grão Vasco e a Pintura do Renascimento”.

1995 – Exposição (Pádua, Basílica del Santo, Museo al Santo – 09/04/95 a 09/07/95): “Sant’ António 1995 – Ottocento Anni della Nascita”.

1995 – Exposição (Lisboa MNAA – 13/06/95 a 31/12/95): “O Santo do Menino Jesus. Santo António, Arte e História”.

1996 – Inventário: As pinturas foram inventariadas no MNAA por Joaquim Caetano, sendo preenchido o modelo do IMP – Matriz – Inventário e Gestão de Colecções Museológicas.

2000 – Exame: Levantamento total por Reflectografia de Infravermelho ao conjunto (in situ) realizado por José Pessoa da DDF-IMC em parceria com o projecto de Dalila Rodrigues.

2002 – Restauro: Intervenção de conservação e restauro na Empresa ArteRestauro.

2002 – Exposição (Salamanca: Colégio de Santo Domingo – 12/07/02 a 15/09/02): “Grão Vasco e a Pintura Portuguesa del Renacimiento 1500-1540”.

2006 – Classificação: As pinturas foram Classificadas com o nível de *Interesse Nacional*. (Ver revisão da ficha de inventário, alteração realizada por Paula Pelúcia Aparício a 30/08/06).

2010 – Peritagem: Foi feita uma verificação técnica do estado de conservação dos painéis (no MNAA) para o seu empréstimo (depósito) ao Museu Grão Vasco, para figurar nas exposições sobre primitivos portugueses. Pela examinadora Celeste Ferreira, a 21/04/10.

2010 – Percurso: A 23 Abril de 2010 é oficializado depósito e o empréstimo do MNAA para o MGV onde constaram até a última avaliação por nós realizada (a 26 de Março de 2012).

2012 – Exame: Em Março foi executada a identificação das madeiras *in situ* pelo laboratório da tutela (Bióloga Lília Esteves) no âmbito da presente investigação.

2012 – Exame: No mês de Julho foram realizados vários exames (Reflectografia, Fotografia UV e recolha de amostras da camada pictórica)³⁸² *in situ* dos quais destacamos levantamento radiográfico³⁸³ total (às 3 tábuas), orientado por António Candeias (LJF-IMC).

³⁸² Apesar de cronologicamente ser um acontecimento que ultrapassa a data que estabelecemos como limite de recolha de informação para a presente dissertação (Março de 2012), importa englobar a informação uma vez que vamos usufruir excepcionalmente do resultado radiográfico efectuado.

Importa salvaguardar que à semelhança do *Tríptico da Lamentação* temos conhecimento que o restante núcleo de obras em estudo – Retábulo da Sé de Lamego; Monumentais pales de Viseu e de Coimbra – será analisado segundo os mesmos métodos pela equipa orientada por António Candeias (LJF-IMC) no âmbito do recente projecto doutoral de estudo das camadas pictóricas de Vasco Fernandes pela Dr^a Bárbara Maia. Esses trabalhos estão actualmente em curso, mas por ultrapassarem igualmente a data final do nosso limite de recolha documental não puderam ser infelizmente mencionados.

³⁸³ Equipa técnica: Orientador- António Candeias; Técnicos- Zé Carlos e Sónia Costa; Investigadora - Bárbara Maia.

Por motivos metodológicos passamos à apresentação sumária em formato de tabela dos dados obtidos (Vd. Tabela 3 e 4).

TABELA nº3:

TÍTULO PINTURA	CRONOLOGIA – EXPOSIÇÕES					
<i>Tríptico da Lamentação com Santos Franciscanos</i>	1875	1913	1992	1995	1995	2002

TABELA nº4:

TÍTULO PINTURA	INTERVENÇÕES / CONSERVAÇÃO E RESTAURO							EXAMES / PERITAGENS/ INVENTÁRIOS
<i>Lamentação sobre o corpo de Cristo</i> (Tríptico COOK)	XVII ?	XVIII ?	1857 António J. Pereira	1945	1967 Abel Moura	1970 I.J.F.	2002 ArteRestauro	1945/ 1996/2006 – Inventários 2000 – Reflectografia de IV Total 2010 – Peritagem 2012 – Id. Madeira 2012 – Rx Total
<i>S. Francisco</i> (Tríptico COOK)	XVII ?	XVIII ?	1857 AJP	1945	1967 A.M.	1970 I.J.F.	2002 AR	1945/1996/2006 – Inventários 2000 – Reflectografia de IV Total 2010 – Peritagem 2012 – Id. Madeira 2012 – Rx Total
<i>S. António</i> (Tríptico COOK)	XVII ?	XVIII ?	1857 AJP	1945	1967 A.M.	1970 I.J.F.	2002 AR	1945/1996/2006 – Inventários 2000 – Reflectografia de IV Total 2010 – Peritagem 2012 – Id. Madeira 2012 – Rx Total

2.4 – O S. Pedro e S. Sebastião.

Como testemunhos da existência de Vasco Fernandes na cidade onde detinha oficina, apenas chegaram a até aos nossos dias, os registos escritos dos pagamentos de

foros ao cabido da Sé de Viseu. Estes dão-nos conta da presença do pintor no período cronológico entre 1515 e 1535. Dentro desta balização temporal podemos incluir no seu processo criativo a encomenda feita pelo Bispo D. Miguel da Silva de cinco retábulos para as capelas do interior e para o claustro da Catedral da cidade (1529-1535). Sendo eles: das capelas da cabeceira dedicadas a S. Pedro³⁸⁴ e a S. João³⁸⁵ (as pinturas *S. Pedro; Baptismo de Cristo*), das capelas laterais do Santíssimo³⁸⁶ e do Espírito Santo³⁸⁷ (*Calvário; Pentecostes*) e da capela de S. Sebastião do claustro³⁸⁸ (*S. Sebastião*).

Série que foi restaurada, em 1607, cerca de 72 anos após o seu termino e sabemos não terem sido mandadas pintar de novo, pelo explícito relato da época, de serem «da mão»³⁸⁹ de Vasco Fernandes. Informação repetida em 1630 pelo cônego Botelho Pereira cerca de 23 anos após o restauro. Imbuído do gosto vivido na época o cabido profere o seguinte juízo sobre as pinturas das capelas, considerando-as “*taboas velhas metidas em um arco com sombras de que foram pintadas, e todos indignos de estarem em uma igreja da aldeia, quanto mais em uma catedral*”³⁹⁰. De acordo com os escritos de Pereira no que se refere à reforma setecentista da Sé, foi retirada a pintura do *S. Sebastião* da capela onde estava colocada no Claustro.

Sobre as grandes *pale* da Sé de Viseu, sabemos com certezas que a mesa capitular responsável por promover a referida reforma³⁹¹ de espírito barroco na Catedral, ordenou entre 1720 e 1738 a retirada dessas pinturas em *pala* para a sacristia. Foram guardadas nesta divisão exceptuando o Calvário que permaneceu localizado na capela tumular de D. João Vicente (para onde tinha sido transferido).

Com base nos registos de 1758 dirigidos ao Diccionario Geographico lá permaneceram várias décadas, e como atestam os escritos de Oliveira Bernardo em 1843, e os de Joaquim de Vasconcellos em 1890, “*Diccionario Geographico (...) «se vêm (...) nas*

³⁸⁴ Lado da Epístola (Direito).

³⁸⁵ Lado do Evangelho (Esquerdo).

³⁸⁶ Primitivamente no topo Sul do transepto.

³⁸⁷ No topo Norte do transepto.

³⁸⁸ Capela do claustro renascentista, feita por Francesco Cremona para D. Miguel da Silva.

³⁸⁹ Vd. Referência completa à intervenção de restauro de 1607 (e citação do documento) no Capítulo III da presente dissertação.

³⁹⁰ Vd. ALVES, Alexandre – Elementos para um inventário artístico da cidade de Viseu. In *Beira Alta*, nº1, (2ª série Ano XX) Viseu, 1961. pp.62.

³⁹¹ Estendendo-se as alterações ao interior, claustro e divisões anexas.

mesmas paredes, muntos quadros, obras do Gram Vasco». O testemunho escrito seguinte, redigido pelo investigador viseense Oliveira Bernardo, em 1843, e publicado por Raczyński, dá conta da existência, nesse local, de quatro painéis de grandes dimensões, que identifica como sendo Pentecostes, S. Pedro, Baptismo e S. Sebastião (...) Joaquim Vasconcelos elaborou um esquema da sua disposição pelas paredes com a respectiva legenda identificativa (...) Na pedra de remate das paredes da sumptuosa sacristia subsistem ainda os ganchos de metal que serviram para a sua sustentação.»³⁹²

Ou mesmo na memória publicada pelo inglês Robinson em 1865 no «The Fine Arts quarterly Review» e cuja tradução passamos a citar, “Na sacristia há quatro quadros grandes pintados sobre taboa, cada um de cerca sete pés e oito pollegadas em quadrado, e uma serie de onze quadros pequenos de dois pés e dez pollegadas de largo por um pé e seis pollegadas de alto. Este tem molduras de talha das que se usavam no século passado. Actualmente estão todos collocados symetricamente em torno das paredes da sacristia, a qual é construcção do começo do século XVII, mas é natural que fossem para alli trazidos d’outro logar. (...) 1º Martírio de S. Sebastião. 2º S. Pedro com vestes pontificaes e sentado em um throno; provavelmente representação ou personalisação typica da igreja catholica. (...) Estas quatro pinturas e as menores mostram estylo mais adiantado do que os quadros da casa do capítulo e parecem de outra mão; julgo que foram executados pelos annos de 1520 a 1540.”³⁹³. Destacamos também deste testemunho a descrição da localização da pala *Calvário* que segundo Robinson se encontrava numa capela «húmida e quasi deserta, separada da fábrica principal da cathedral», dado que nos leva a crer que as condições ambientais em que se encontravam as restantes *pale* na sacristia eram preferíveis, facto pronunciado/reflectido igualmente pelo estado de conservação das madeiras dos suportes destas pinturas, sendo o lenho do *Calvário* o mais danificado.

Este período corresponde ainda, ao momento em foram separadas as predelas, expostas individualmente na sacristia, vindo só mais tarde a serem associadas por molduras

³⁹² Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob.cit., p.359.

³⁹³ Vd. ROBINSON, J. C. – *A antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra attribuidos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: [s.n.], 1868, pp.34-35.

conjuntas a cada painel, (assunto que gerou inúmeras propostas reconstrutivas iniciadas por Luís Reis-Santos em 1946 e resolvidas em 2000 por Dalila Rodrigues).

Acerca deste conjunto de retábulos, muitos outros autores escreveram ao longo do séc. XIX, e várias conjecturas iconográficas foram feitas, mas no âmbito da presente investigação, não nos incumbe aqui referenciar. Entre 1916 - 18, grande parte dos painéis foram transferidos (da Sacristia) e expostos na Sala do Cabido e nos anexos da Sé, primitivo espaço do *Museu de Grão Vasco*³⁹⁴. Mas apenas em 1938 (um ano antes de falecer) é que culmina a luta do Director-Conservador Almeida Moreira após o crescimento do espaço físico do Museu, terminadas as primeiras obras de ligação entre o Paço dos Três Escalões e o coro alto da Catedral onde se encontrava o Museu, com a transferência para a colecção do M. G.V. dos cinco grandes retábulos – entre eles o *S. Pedro* e o *S. Sebastião*, agora para o Paço dos Bispos³⁹⁵.

A arrumação das colecções esteve sempre dependente da precariedade de um espaço (num edifício que nasceu para cumprir outras funções) com o qual haveria que articular-se, os condicionalismos de exposição de obras de tão grande escala não eram e nem são de fácil resolução museográfica e que só por volta de 1960³⁹⁶ se começou a desenvolver. Muito se progrediu até à actualidade, mas destacamos o resultado das últimas grandes obras de remodelação e valorização do edifício entre 2001 e 2003 (pelo Arq. Eduardo Souto Moura) que adequaram o espaço às exigências de um programa museológico novo.

(Ressalva:)

Cabe aqui explicar a razão pela qual optamos por não incluir aprofundadamente neste estudo as predelas correspondentes ao *S. Pedro* (*S. João Evangelista e Santo André*;

³⁹⁴ A criação deste e de outros Museus neste período deveu-se ao contexto dos princípios e prática da Revolução Liberal que em 1834 por decreto extingue as ordens religiosas e dá início à nacionalização de bens culturais; e ao triunfo da Revolução Republicana que origina em 1911 a Lei de Separação da Igreja e do Estado, levando a uma vasta apropriação por parte do Estado de bens artísticos eclesiásticos.

³⁹⁵ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p.402.

³⁹⁶ Nesta data a organização labiríntica levava o visitante que almejasse ver estas obras, até ao terceiro piso, onde constrangimentos do espaço dificultavam a fruição das palas.

S. Bartolomeu e S. Tomé (?); S. Paulo e S. Tiago) e ao S. Sebastião (S. Estêvão; S. Brás; S. Roque). Aos conjuntos foram feitas apenas leves alusões técnicas (do suporte e de interpretação da radiografia), pelo critério estabelecido de início na determinação do núcleo (de obras indubitavelmente atribuídas a Grão Vasco). Estas foram obras de colaboração, isto é, apresentarem também o cunho do principal parceiro de Vasco Fernandes, o pintor Gaspar Vaz, “À semelhança do que sucede nas restantes predelas, também neste retábulo a concepção de cada painel, tanto na orientação das figuras, como na forma dos elementos que compõem o cenário, denuncia uma concepção unitária. (...) Que ao nível da execução pictural intervêm nestas duas predelas, tal como nas anteriores, dois pintores distintos com capacidades desiguais não restam quaisquer dúvidas. Ao comparar o repinte de execução dos adornos do pluvial do S. Pedro, no painel que dá a designação ao retábulo, com a simplificação da peça de ourivesaria que ornamenta a cabeça de Santa Catarina, verifica-se que as diferenças são abismais”³⁹⁷.

Neste contexto, não podemos deixar de hiperbolizar que foram precisamente essas grandes diferenças expressivas em relação ao restante conjunto (e na nossa opinião às restantes pinturas do núcleo que seguramente lhe é atribuído), que nos levou (por incompreensível falta de mecenato ou apoio da tutela a esta investigação) à iniciativa de financiar a título independente³⁹⁸ a execução do muito dispendioso levantamento radiográfico deste painel e respectivas predelas. Exame que não só nos era imprescindível ao estudo do suporte, como pela relevância (que sabemos) este tem para a História da Arte e estudo do processo criativo deste grande mestre, paralelamente também pelo destaque da extraordinária e imparável capacidade técnica, fruto da grande experiência observada no *S. Pedro*.

³⁹⁷ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob. cit., p.371; 373.

³⁹⁸ Exames radiográficos realizados em 2009 (in situ) pela equipa técnica da DDF-IMC e na qual participamos activamente e constituímos parceria: José Pessoa, Georgina Pessoa, Joana Salgueiro. Alertamos ainda que os créditos para o uso dessas imagens nos pertencem.

2.4.1 – ESTUDO TÉCNICO – ANALÍTICO DO SUPORTE.

2.4.1.1 – Os painéis de S. Pedro, S. Sebastião: O sistema de ensamblagem original

No âmbito do estudo da evolução da pintura retabular portuguesa, e para o presente estudo, estas estruturas de suma importância revelam-se suportes sobre madeira invulgares no seu contexto. Partilhamos da opinião proferida por Fausto Sanches Martins, que as dimensões e escala atingidas nestas obras tem directa relação com a promoção da devoção pelo culto da imagem ambicionada pelo mecenas, “*Ao observarmos o conjunto de cinco pinturas da Catedral de Viseu, surpreende-nos, de imediato, o tamanho invulgar dos painéis. Os modelos locais, de épocas antecedentes, muito próximos à actividade de Vasco Fernandes, apresentavam formas bem diferentes: no retábulo da capela-mor da Sé de Viseu e no retábulo da Sé de Lamego, adoptou-se a habitual distribuição retabular de pequenos painéis. Como explicar uma mudança tão radical no modelo de suporte, em tão curto espaço de tempo, rompendo com a tradição local e nacional? Estamos convictos de que a adopção do modelo da pala resultou da vontade do Mecenas, D. Miguel da Silva, que chegara a Portugal influenciado pelas tradições e formas artísticas, bebidas nos seus contactos com Florença e os meios pontifícios de Roma. Para além disso, é lícito pensar que a adopção deste modelo retabular se prendia com o objectivo preciso da mensagem que o Bispo de Viseu visava transmitir (...).*”³⁹⁹

O autor do citado ensaio faz ainda a ponte para o estudo de André Chastel e Christiane Lorgues-Lapouge⁴⁰⁰, onde encontra aspectos essenciais à compreensão do modelo retabular das capelas da Sé de Viseu. Segundo Chastel a natureza da própria representação pictórica em pala é considerada como um meio de culto da imagem

³⁹⁹ O autor apresenta um ensaio com a sua proposta para a interpretação iconológica das cinco pale da Sé de Viseu, contextualizando o modelo estrutural retabular das mesmas. Vd. MARTINS, Fausto Sanches – Sob o Mecenato de D. Miguel da Silva, Vasco Fernandes transformou a catedral de Viseu na “Secunda Roma”. In *Estudos de Homenagem ao Professor Doutor José Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2006. Vol. 2, p. 10.

⁴⁰⁰ Referimo-nos à publicação: Vd. CHASTEL, André; LORGUES-LAPOUGE, Christiane – *La pala ou le retable italien des origines à 1500*. Paris: Liana Levi, 1993.

«*speculum devotionis*», para além de que define que o percurso da mensagem transmitida (imagem devocional, cena sagrada e série histórica) é ascensional e acompanha a distribuição dos módulos constituintes da estrutura retabular, “(...) *distribuição da pala-retable: nas predelas e zonas de remate, situam-se as «imagens devocionais», enquanto que o plano nobre do painel central é dedicado à «cena sagrada» gerando o percurso ascensional que inclui instrução teológica, a devoção piedosa e emoção final.*”⁴⁰¹. Segundo Fausto S. Martins, este programa unitário de carácter devocional deve-se à estreita relação entre o pintor, Vasco Fernandes e o bispo encomendante, D. Miguel da Silva, a quem atribui a responsabilidade da opção do modelo de *retábulo-pala* paralelamente à determinação dos programas iconográficos e iconológicos justificando-se com o facto da cidade de Viseu se inserir “(...) *num amplo movimento devocional da época que visava transformar locais religiosos em sucedâneos das peregrinações e visitas dos lugares sagrados, por antonomásia, a fim de permitirem lucrar os benefícios espirituais das indulgências. (...) em suma, do conjunto das cinco pinturas, resultou um programa iconológico que traduz o contexto da Docta Pietas que se cultivava na cidade de Viseu, nas primeiras décadas do século XVI, corporizado por Vasco Fernandes, sob o mecenato e direcção de D. Miguel da Silva.*”⁴⁰². Em nossa óptica, a ideologia desta conjectura é exequível e muito importante para a contextualização do levantamento técnico e analítico que se seguem aos suportes de duas das cinco pale da série da Sé de Viseu.

Mantendo o critério, o levantamento técnico e analítico dos suportes de madeira dos painéis *S. Pedro* e *S. Sebastião* foi abreviado na redacção escrita mas exaustivo na representação gráfica. Não nos restou alternativa, visto que nos reversos se observa uma enorme profusão de intervenções e elementos inseridos e seria hercúleo tentar fazer a discriminação detalhada das dimensões de cada um deles em texto.

Deste modo, as estruturas serão descritas em consonância segundo a compreensão e apresentação lógica da sua função, mas os restantes dados métricos dos elementos constituintes serão efectuados nos levantamentos de desenhos computadorizados à escala (de

⁴⁰¹ Vd. MARTINS, Fausto Sanches – *Ob. cit.*, p. 10.

⁴⁰² Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 32.

cada um dos dois suportes) indispensáveis à interpretação pormenorizada das estruturas (Vd. Apêndice II, Esquema 19 - 24).

Para a presente análise, recorremos ao rigor do levantamento radiográfico⁴⁰³ *in situ* conciliada à oportunidade de participação na realização da identificação do suporte de madeira⁴⁰⁴ do *S. Pedro* fazendo posteriormente a ponte comparativa para o suporte (não radiografado mas identificado) do *S. Sebastião* que é construtiva e materialmente semelhante (ou coincidente). Para a confrontação segura dos suportes, munimo-nos dos rigorosos levantamentos que realizamos e de estudos anteriores⁴⁰⁵.

Iniciando a análise pelo suporte do *S. Pedro* (212 x 233 x 3,5cm), este é constituído por cinco elementos de madeira, visualizados através do resultado do exame radiográfico, onde foi possível confirmar a presença de quatro grandes pranchas verticais, sendo que na prancha mais larga e espessa (185,5x75x4 cm) foi feita uma adição (extensão da altura) até atingir os 212 cm através da união a um quinto elemento (com 26,5x75x4,5cm, igualmente de grande espessura e com o veio na vertical) fixo por cinco cavilhas de madeira primitivas

⁴⁰³ Radiografia integral realizada em 2009 (à pintura e predelas) pela *Equipa técnica*: José Pessoa (Divisão de Documentação Fotográfica/ IMC-IP); com colaboração de Georgina Pinto Pessoa (DDF/ IMC-IP); e Joana Salgueiro (UCP/CITAR). Cujos créditos nos pertencem pelo nosso financiamento. Outras descobertas inesperadas surgiram com este exame radiográfico e pela relevância retomamos o assunto no Capítulo IV onde passamos a analisar os dados.

⁴⁰⁴ Identificação realizada *in situ* no Museu Grão Vasco pela Bióloga Lília Esteves do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo, a 26 de Março de 2012 e que acompanhamos. Os resultados podem ser consultados na íntegra no relatório 76-12 do Arquivo do IMC.

⁴⁰⁵ A primeira (e única) descrição dos suportes, de cariz técnico, feita a esta série foi realizada pela empresa ArteRestauro a 28 de Junho de 2001 à data dos tratamentos a fim de serem deslocadas para as instalações da S. C. M. Viseu, local onde estiveram expostas durante a remodelação das salas do Museu. Dados relevantes e dos quais apenas citaremos por motivos de síntese os relativos ao *S. Pedro*, “ (...) *Só nos foi possível observar o reverso do retábulo, quando da sua deslocação, por se encontrar protegido com placas de madeira colocados no sentido vertical. Uma das tábuas centrais é constituída por dois elementos com aprox. 30 cm de altura e o outro 183cm. Os suportes das pinturas que formam as predelas são constituídos, cada um deles, por um único elemento de madeira, no sentido horizontal. Na união dos elementos supomos que na execução tenham utilizado taleiras, visto serem visíveis à superfície da camada cromática «craquelês» na zona das cavilhas de fixação das mesmas (...)*”; e ao *S. Sebastião* “ *Só nos foi possível observar o reverso do retábulo, quando da sua deslocação, por se encontrar protegido com placas de madeira, parte do reverso é pintado com imitação de brocado. (...) O suporte da pintura representando «S. Sebastião» é constituído por quatro tábuas de madeira colocados no sentido vertical e os das pinturas que constituem a predela são constituídos, cada um deles, por um único elemento de madeira, no sentido horizontal. Na união dos elementos supomos que na execução tenham utilizado taleiras, visto serem visíveis à superfície da camada cromática «craquelês» na zona das cavilhas de fixação das mesmas*” pelos técnicos responsáveis, Maria da Conceição Viana e António Salgado.

(Vd. Apêndice I, Fig. 133 – 135; 137-138), colocadas transversalmente e inseridas de fora a fora visto serem observadas das duas superfícies. Tecnicamente, esta estrutura da grande *pala* é constituída por tábuas de fio longitudinal, de corte tangencial (?) e dispostas no sentido vertical, unidas com os veios desencontrados (Vd. Apêndice I, Fig. 124) em junta “viva”, muito possivelmente colada.

No caso da tábua aumentada (no topo superior), através da interpretação da radiografia e dos aspectos técnicos observados *in situ*, foi-nos possível concluir que a junta com a tábua adicionada é feita através da técnica a “*meia madeira*”. A nossa argumentação baseia-se nas características desta metodologia, junto das cavilhas de união dessas pranchas. Em radiografia afiguram-se duas linhas, que se destacam uma imediatamente acima das cavilhas de “fora a fora” preenchida por massas de “óxido de ferro” e que é um preenchimento proveniente de intervenções de conservação e restauro colocadas pelo reverso sobre a madeira; e uma segunda linha abaixo visível apenas na camada pictórica com o mesmo distanciamento às mencionadas cavilhas e com leves vestígios de massas. O estudo a estas linhas e cavilhas resultou no esquema que anexamos (Vd. Apêndice II, Esquema 22 e 23) e que foi imprescindível à interpretação da junta que no nosso entender é pelo método esboçado, diagnóstico que justifica também a propositada permanência da grande espessura das tábuas nessa zona, talvez como meio de elevar a sustentação física da união entre os elementos.

Este aumento da tábua através de uma adição no topo da mesma era uma prática comum na época, visto que era o modo mais económico de atingir a altura (ou em outros casos, a largura) desejada fazendo o aproveitamento máximo dos recursos, contornando assim a dificuldade em obter matéria-prima disponível para os grandes formatos, “*La dimension des grands retables était fonction de la longueur des planches disponibles. (...) l’artist exécute sur des panneaux fait à partir du même lot de planches (...) Ce fait est révélateur de l’économie qui présidait à la mise en oeuvre des bois (...) Le panneau central comporte dans la partie cintrée centrale deux planches horizontales, disposées sur les planches verticales de ±311cm de long. Cette particularité est à souligner parce qu’il*

s'agit là d'une solution adoptée pour résoudre la difficulté liée à la longueur maximale des planches."⁴⁰⁶

Na análise à vista desarmada determinamos tratar-se de um suporte em madeira de castanho (Vd. Apêndice I, Fig. 125), no entanto, e à semelhança do sucedido na pintura do *Tríptico Cook*, por segurança e coerência científica solicitamos ao laboratório da tutela a identificação das madeiras *in situ* (Vd. Anexo IV, Fig. 55), trabalho no qual colaboramos e cujos resultados vieram confirmar a nossa avaliação, "*São Pedro Trata-se de uma pintura sobre madeira de castanho, proveniente de uma espécie de castanheiro, provavelmente Castanea sativa Mill. Observava-se bem a sua porosidade em anel, com anéis de crescimento largos e raios finos característicos desta espécie. No verso, de onde foi retirada uma pequena amostra para estudo, é bem visível a madeira. Tem alguns restauros em madeira de carvalho, Quercus sp.*"⁴⁰⁷

Os suportes das predelas, que representam por sua vez⁴⁰⁸, *S. João Evangelista e Santo André* (48,1x68,6 cm); *S. Bartolomeu e S. Tomé* (?) (48,3 x 69,1 cm); *S. Paulo e S. Tiago* (48,1x69,2 cm) são constituídos por um único elemento de madeira de castanho disposto no sentido horizontal. Igualmente para o conjunto das três predelas a identificação das madeiras *in situ* (Vd. Anexo V, Fig. 27-29), veio abonar a nossa apreciação, "*As predelas também parecem ser de castanho e estão pintadas com a madeira na horizontal. (...) Madeira do verso da predela com São Bartolomeu e São Tomé onde se observam os anéis de crescimento característicos do castanho, na horizontal*"⁴⁰⁹.

A nossa fundamentação contava já com a análise ao suporte de três das cinco pinturas desta série (*Baptismo de Cristo*⁴¹⁰; *Calvário*⁴¹¹; *S. Pedro*) feita em 1961 pela

⁴⁰⁶ Vd. VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, ob. cit., p.77.

⁴⁰⁷ Vd. I.M.C. – *Relatório 76-12* (pela Bióloga Lília Esteves do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo). Lisboa: IMC, 2012. (Sublinhado nosso).

⁴⁰⁸ Descritos da esquerda para a direita do observador.

⁴⁰⁹ Vd. I.M.C. – *Relatório 76-12* (pela Bióloga Lília Esteves do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo). Lisboa: IMC, 2012.

⁴¹⁰ "CHATAIGNIER ÉCOLE PORTUGAISE (...) VISEU (...) VASCO FERNANDEZ, VERS 1480-1543. 3. *Baptême du Christ*. Viseu, Musée Grão Vasco (Inv. n.º133). Provient de la chapelle de São João da Sé de Viseu. 2.400 x 2.100 x 30 mm Pr. 1028. Fil longitudinal. Bon état. Paneau non renforcé. Consolidation des joints et des fentes." Vd. MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle : publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*, ob. cit., p.167.

investigadora Jacqueline Marette. Pela relevância documental passamos a citar na íntegra a sua análise ao *S. Pedro*, apesar da descrição das predelas corresponder ao anterior conjunto e não às actuais, “CHATAIGNIER. ÉCOLE PORTUGAISE (...) VISEU (...) VASCO FERNANDEZ, VERS 1540. 8-11. Retable de saint Pierre. Panneau central; Prédelle. Quatre panneaux. Viseu, Musée Grão Vasco. 8. Panneau central: Saint Pierre. 2.160 x 2.330 mm (ép. n. m.). Pr. 1.104. Fil longitudinal. Un peu vermoulu. Quatre planches. Défauts et noeuds de bois nombreux. Bois teint. 9. Prédelle; panneau gauche: Un ermite. Pr. 1.105. Fil transversal. Très bon état. Une planche. Débit sur dosse. Bords de panneaux taillés en biseau grossier. Noeud de bois. Bois nu. (Cf., Pl.XVII). 10. Prédelle; panneau central: Saint Jérôme. Pr. 1.106. (Panneau identique au numéro précédent.) 11. Prédelle; panneau droit: Saint Antoine. Pr. 1.107. (Panneau identique au numéro précédent.)”⁴¹².

Sublinhamos as descrições correspondentes às características da madeira utilizada, Marette não só faz a breve descrição e identificação dos suportes como alude à sua caracterização e onde, como veremos (no caso do *Calvário*) nem sempre faz comentários assertivos). Neste sentido, caso do *S. Pedro* refere ter-se deparado com uma madeira que apresenta numerosos defeitos e nós, um pouco carcomida e tingida.

Comparativamente, no levantamento feito ao *Calvário* os comentários estenderam-se às técnicas de ensamble e às marcas de desbaste primitivas, interpretações nem sempre correctas devido ao carácter generalista do estudo, como é exemplo a seguinte menção, “Une cheville de bois à gauche d’un joint, s’arrête net, sans correspondance à droite. Quatre trous, de part et d’autre d’un joint, sans signification dans l’assemblage actuel du panneau”. Claramente uma sugestão deturpada da realidade visto que nem todas

⁴¹¹ “CHATAIGNIER ÉCOLE PORTUGAISE (...) VISEU (...) VASCO FERNANDEZ, VERS 1540. 4-7 Retable du Calvaire. Panneau central; Prédelle. Quatre panneaux. Viseu, Musée Grão Vasco (Inv. n°131). Provient de la chapelle de Santissimo da Sé de Viseu. 4. Partie central: Le Calvaire. 2.420 x 2.400 (ép n. m.). Pr. 1.098. Fil longitudinal. Très bon état. Quatre planches. Une cheville de bois à gauche d’un joint, s’arrête net, sans correspondance à droite. Quatre trous, de part et d’autre d’un joint, sans signification dans l’assemblage actuel du panneau. Fente et noeuds de bois. Taille très grossière et trace de scie. Amincissement du panneau sur les bords (Cf, Pl. XXIV). 5 Prédelle; panneaux gauche: Le Christ devant Pilate. Pr. 1.099. Fil transversal. Très bon état. Une planche. Bords du panneau taillés en biseau grossier. Taille grossière du bois en general. Noeuds. Bois Nu. (Cf., Pl. XXIV). 6. Prédelle; panneau central: La Descence de Croix. Pr. 1.100. (Panneau identique au numéro précédent.) 7. Prédelle; panneau droit: La Descence aux Enfers. Pr. 1.101. (Panneau identique au numéro précédent.)” Vd. MARETTE, Jacqueline – Ob. cit., p.167.

⁴¹²Vd. IDEM, *Ibidem*, p.167. (Sublinhado nosso)

as cavilhas são perceptíveis a olho nu e visto que, contrariamente à sua reflexão, o principal meio de ensablagem do painel assumindo grande significado estrutural é o método de taleiras travadas com quatro cavilhas. Quanto às marcas dos instrumentos de desbaste da preparação das pranchas que constituem o retábulo, anota a grande profusão de marcas de serra.

Sobre este assunto cabe-nos referir que no suporte do *S. Pedro* e apesar das sucessivas intervenções e do intenso percurso de vários séculos, em geral a *pala* conserva quase a totalidade do trabalho de preparação primitiva da madeira (salvo nas zonas onde foram colocados reforços estruturais) marcas de corte cuja origem se deve a instrumentos como a goiva, plaina, serra e enxó (Vd. Apêndice I, Fig. 124 - 126). Zonas pontualmente alisadas com plaina por marceneiros (em áreas restritas) para colocação de elementos essenciais às intervenções de conservação e restauro, tais como os seguintes dois métodos: um primeiro, com embutidos parcelares em cunha (Vd. Apêndice I, Fig. 130; 133); e um segundo, com caudas em duplas-caudas de andorinha, ambos colados e aplicados como reforço complementar e cujas dimensões variam consoante as necessidades físicas do local (Vd. Apêndice I, Fig. 132).

As restantes e extensas superfícies (das zonas centrais) apresentam inúmeras marcas sobretudo de lâmina e dentes de serra. O desbaste irregular possibilita que a espessura em algumas zonas do suporte varie entre os 3 cm e os 4,5 cm no máximo.

Cunhos ligeiramente ocultados pela forte tonalização das madeiras, cobertas por uma camada escura por toda a superfície do reverso. Nesta obra em particular e sobre a prancha aumentada foram realizadas a compasso duas circunferências incisadas e não coincidentes apesar de próximas (Vd. Apêndice I, Fig. 128). Com 5,5cm e 3,5cm de diâmetro respectivamente, os círculos que afiguram ao centro do painel constituem na nossa opinião já argumentada uma possível marca de marceneiro ou um ensaio para a execução de motivos pictóricos, à semelhança do sucedido na *Criação do Animais*, em que Dalila Rodrigues afirma tratar-se de ensaios geométricos para a composição.

Na superfície a pintar (previamente à pintura), foram inseridos excertos de madeira para colmatar as lacunas volumétricas resultantes da remoção dos nós mais proeminentes e em risco de destacamento, (Vd. Apêndice I, Fig. 142, 143). Apesar do cuidado visível em

algumas zonas, muitos outros nós foram deixados por retirar. Metodologia de construção dos suportes comum às restantes quatro *pale*, onde detectamos o mesmo procedimento (como é o caso do *S. Sebastião*).

No perímetro da estrutura do *S. Pedro* não encontramos vestígios de chanfre primitivo (para inserção na moldura), apenas se detecta a execução de rebaixos de cerca de 1,5 cm nos topos (superior e inferior) e laterais (Vd. Apêndice I, Fig. 132; 151), provenientes da adaptação às actuais dimensões e molduras posteriores à de origem. O mesmo se visualiza no *S. Sebastião*, o que nos leva a calcular que muito possivelmente estas características foram perdidas à data das alterações realizadas à estrutura para adaptação às necessidades de cada época e que passaremos a explicar.

Dimensionalmente, a série de retábulos das capelas e claustro da Sé de Viseu não apresentam uniformidade, existe uma grande variação da altura e largura total destas cinco obras, vejamos: *S. Pedro* (212 x 233 cm), *Baptismo de Cristo* (211,5x231,5 cm), *Pentecostes* (237,5x216 cm), *Calvário* (242,3x239,3 cm), *S. Sebastião* (229,5x237 cm). Ao factor anterior aliamos, através da radiografia, a constatação que a composição se encontrava reduzida nos limites, sem rebarba e com sistemas de ensablagem muito próximos do topo superior (Vd. Anexo V, Fig. 20 - 22) e por pouco cortados. Não nos resta outra conclusão a não ser avançar com a informação da redução das medidas primitivas do painel presumivelmente na intervenção de adaptação da obra à função de pintura isenta após apeamento e transferência para a Sacristia no séc. XVIII.

Tendo como exemplo comparativo as dimensões do retábulo: *Calvário*, que na nossa opinião não terá sido reduzido, visto que foi o único que à data do apeamento não seguiu para a Sacristia, mas sim para a capela tumular de D. João Vicente, e consolidando as expectativas este é destacadamente o painel maior do conjunto. Confrontando-as com as do *S. Pedro* percebemos que existe uma diferença entre as estruturas de 30,3 cm na altura, e 6,3cm na largura; e no *S. Sebastião* de 12,8 cm e 2,3 cm na largura.

Apesar de na nossa convicção, de que todas as pinturas em *pala* excepto o *Calvário* terão sido reduzidas entre 1720 e 1738, após a sua retirada e novo emolduramento para a Sacristia, apenas o podemos comprovar no que se refere ao *S. Pedro*, sendo conjectura a restante argumentação.

Importa salientar aqui que paralelamente é certo que à data da deslocação para a Sacristia estas perderam a relação com as suas predelas e não seria de estranhar que no decorrer deste processo de aproveitamento das pinturas se procedesse à sua redução para um melhor “enquadramento” na sua nova localização espacial, “*Pode afirmar-se, portanto, que a relação dos painéis de grandes dimensões com as suas predelas, no momento em que foram emolduradas individualmente e penduradas ao longo das paredes da sacristia, se perdeu completamente*”⁴¹³

Ainda por via do exame radiográfico ao *S. Pedro* constatamos o curioso método de ensambagem primitivo, que é aparentemente concordante (como era de se esperar) com o método usado nos restantes quatro retábulos. Usamos de suposição, visto que, esta nossa conclusão resulta da observação *in situ* e da análise do levantamento fotográfico realizado no decorrer de intervenções feitas aos retábulos no I.J.F. ao longo de décadas; usamos ainda o adjectivo “curioso”, pois o método suscita interrogações.

Explicamos, essas imagens dos restauros, correspondentes à fase pós limpeza e pré-reintegração cromática e revelaram nas zonas de preenchimento com massas das juntas e do estalado das quatro cavilhas a presença do travamento correspondente às taleiras. E se nos detivermos nesses dois parâmetros percebemos um padrão construtivo interessante e comum (aparentemente) a todos os retábulos (Vd. Anexo I, Fig. 62; 63; 64). Segundo as fotografias apenas em três das quatro tábuas que compõem os suportes desta série (salvo no Calvário que são cinco) ocorre a inserção de *taleiras travadas com quatro cavilhas* e a radiografia (do *S. Pedro*) revela que a quarta prancha é unida por *taleiras simples* intercaladas com *cavilhas* (Vd. Anexo 5, Fig. 20; 23).

Hipoteticamente ocorre-nos a dedução de que os cinco painéis eram inicialmente formados pelas referidas três pranchas ensambladas com *taleiras travadas com quatro cavilhas*, quando aumentadas com uma quarta prancha pelo método “misto” de *taleiras simples* e *cavilhas*. De outro modo não encontramos justificação para o critério de preparação destes monumentais suportes. Ainda testamos a probabilidade de o quarto elemento ser de dimensões inferiores às restantes tábuas e como tal menos pesado e não

⁴¹³ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob. cit., p.359.

necessitando do reforçado sistema inicial, mas constatamos que as pranchas que estão unidas pelo sistema misto, são tão largas ou mais que as restantes, não havendo assim lugar para suposições de âmbito físico e estrutural ou de possíveis descargas de forças. Descartamos totalmente a suspeita de esta variação metodológica se dever a uma possível intervenção de restauro (onde as reforçadas ligações dessem lugar a este sistema) visto que em nenhum dos painéis são observados vestígios da sua possível (anterior) presença.

Salientamos que remetemos o levantamento exaustivo da localização e dimensões para os respectivos levantamentos gráficos do *S. Pedro* e *S. Sebastião* (Vd. Apêndice II, Esquema 19 e 24), todavia cabe-nos descrever sumariamente a metodologia.

No que se refere ao *S. Pedro* (analisando da esq. para a dir. - pelo reverso) a união primitiva entre as pranchas, dá-se por *taleiras* (6x7cm) *travadas com quatro cavilhas* (de 0,7cm de diâmetro) e cujo distanciamento entre estas é de cerca de 4cm (formando em área um quadrado), dispostas em quatro fiadas regulares na vertical (Vd. Anexo V, Fig.24). Este método, como referimos, é usado em três pranchas cujas larguras correspondem a: 47cm; 75 cm e 55 cm; salvo na quarta (à direita) de 56 cm, onde a ligação se dá por três *cavilhas* de madeira lisas/cilíndricas e de extremidade curva de grandes dimensões, colocadas por método furo-respiga com 10 cm de comprimento e 1cm de diâmetro intercaladas com *taleiras simples* (com cerca 5 x 6cm).

Quanto ao *S. Sebastião*, apesar de não contarmos com o auxiliar imprescindível que é a radiografia seguindo o mesmo critério descritivo da esquerda para a direita de quem observa pelo reverso, constatamos a ordem contrária mas semelhante à supra referida. Isto é, a união primitiva entre a primeira tábuca (de 38,5 cm) e a segunda (de 57cm) não anuncia externamente nenhum elemento (Vd. Apêndice I, Fig.145; Apêndice II, Fig. 24), o que nos faz deduzir que sendo então um método totalmente interno, este é quase certo que seja pelo método descrito de *cavilhas* de madeira lisas/cilíndricas e de extremidade curva de grandes dimensões (provavelmente de 10 cm de comprimento e 1cm de diâmetro), colocadas por método furo-respiga intercaladas com *taleiras simples* de cerca 5 x 6cm. As seguintes três pranchas (cujas larguras correspondem a: 57cm; 78,6 cm e 62,5 cm) pelos indícios externos visíveis (Vd. Apêndice I, Fig. 148; 153), cavilhas de fora a fora junto às juntas, comprovamos serem igualmente ensambladas através da metodologia de origem flamenga,

de *taleiras* (provavelmente de 6x7 cm) *travadas com quatro cavilhas* (de 0,7cm de diâmetro) e cujo distanciamento entre estas é de cerca de 4cm (formando em área um quadrado), dispostas em fiadas regulares na vertical, mais curtas que no *S. Pedro* e levando neste suporte a contamos mais uma fiada num total de cinco.

Resta-nos debruçar sobre o levantamento técnico e análise concreta ao suporte do *S. Sebastião* (237 x 229,5 x 3,5 cm), estrutura em grande *pala* constituída por quatro tábuas de madeira, de fio longitudinal, de corte tangencial (?) e dispostas no sentido vertical, unidas com os veios desencontrados (Vd. Apêndice I, Fig. 148) em junta “viva”, muito possivelmente colada. O desbaste irregular possibilita que a espessura varie entre 3,5 cm e os 4,5 cm no máximo.

Segundo o trabalho realizado pela Bióloga Lília Esteves *in situ* já referido, confirma-se a identificação de que se trata de um suporte em castanho (Vd. Anexo IV, p. 259-262), “*São Sebastião. Esta pintura, como se disse, foi apenas vista em fotografia e parece-nos que o suporte é também de madeira de castanho, proveniente de uma espécie de castanheiro, provavelmente Castanea sativa Mill (...) As predelas também parecem ser de castanho e estão pintadas com a madeira na horizontal.*”⁴¹⁴

Os suportes das predelas, que representam por sua vez⁴¹⁵, *Santo Estêvão* (47,6x70,9 cm); *S. Brás* (47,6 x 70,9 cm); *S. Roque* (47,6x70,8 cm), são constituídos por um único elemento de madeira de castanho, dispostos no sentido horizontal. Igualmente no conjunto das três predelas a identificação das madeiras *in situ*, veio abonar a apreciação que realizamos, “*As predelas também parecem ser de castanho e estão pintadas com a madeira na horizontal. (...) onde se observam os anéis de crescimento característicos do castanho, na horizontal*”⁴¹⁶ (Vd. Anexo IV, p.259-261).

Apesar da passagem por diferentes séculos e das vicissitudes acrescidas das sucessivas “beneficiações”, o painel conserva grande parte do trabalho de desbaste primitivo da madeira excepto nas áreas periféricas á colocação de reforços estruturais. Sulcos que se devem essencialmente ao corte com serra, muito pontualmente enxó e goiva;

⁴¹⁴ Vd. I.M.C. – *Relatório 76-12* (pela Bióloga Lília Esteves do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo). Lisboa: IMC, 2012. (Sublinhado nosso).

⁴¹⁵ Descritos da esquerda para a direita do observador.

⁴¹⁶ Vd. I.M.C. – *Relatório 76-12* (pela Bióloga Lília Esteves do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo). Lisboa: IMC, 2012.

as marcas da passagem de plaina devem-se visivelmente a restauros. A última alegação deve-se ao facto de esses cunhos da plaina serem “responsáveis” pela perda de parte da decoração peculiar com que nos deparamos no reverso (Vd. Apêndice I, Fig. 146; 147).

Na realidade, sobre este trabalho de representação de motivos brocados de grande escala nada se sabe, apenas é comparável à decoração similar detectada na pintura da mesma série, o *Pentecostes*⁴¹⁷, painel cujo reverso se encontra decorado na íntegra (Vd. Anexo IV, Fig. 70; 71). A enigmática autoria e funcionalidade da sua presença obriga-nos a incontornáveis conjecturas e à sua caracterização técnica, carecendo de identificação material.

Pela observação da superfície lenhosa com instrumento de ampliação, detectamos que este padrão de brocados lineares e sem trabalho de volumetria se tratou de uma camada fina de decoração policroma realizada a pincel (?) sobre a cor base dada nas duas pranchas da direita (de quem observa pelo reverso). As formas estendem-se à totalidade da área desses dois módulos e por terem continuidade entre eles, podemos assegurar com certeza que foram pintadas posteriormente ao painel estar pronto / ensablado.

Partindo deste princípio e excluía a possibilidade de ser um motivo já presente nas tábuas à data da sua aquisição (por possível aproveitamento de matéria prima) e sabendo que foi um acto propositado sobre este reversos, resta-nos presumir que estes tenham servido como suportes para ensaios pictóricos. A restante opção, a da decoração propositada destas zonas, em nossa opinião, não faria sentido, pois esta apenas decorre em duas das quatro tábuas que constituem a pala do *S. Sebastião*.

Teoria que justificaria o carácter “inacabado”, tanto dos motivos brocados, como da figuração presente no reverso da tábua da pintura da predela que representa o *Santo Estêvão*. Nesta última, presenciamos o esboço de uma face/ busto aureolado (em posição “semelhante” à pintura da *Santa Margarida* na predela do *Pentecostes*), realizado a pincel (?) com os segmentos das “linhas mestras” da composição em tinta de pigmento preto dadas sobre a base de preenchimento vermelho, tonalidade que se estende até às zonas de chanfre da tábua, pontualmente visualizamos camada de preparação. Técnica e

⁴¹⁷ Ressalvamos que não observamos directamente o reverso do *Pentecostes*, na impossibilidade de o remover do seu local expositivo, fizemo-lo apenas por fotografia.

materialmente as decorações (brocado e figura humana) assemelham-se, tendo sido realizadas no mesmo período mas cuja cronologia carece de identificação dos pigmentos para uma rigorosa balização.

Em busca de modelos semelhantes de brocados (motivos constantes na pintura de Grão Vasco como é exemplo a pintura *Apresentação no Templo* do retábulo-mor da Sé de Viseu (Vd. Anexo IV, Fig. 69), procuramos nas representações pictóricas da ornamentação típica dos têxteis da época (paramentos, tecidos dos dosséis, vestes, entre outros) paralelismos. Infortunadamente os padrões achados não correspondem, apesar de idênticos, aos elementos pintados no reverso do *S. Sebastião*, referimo-nos por exemplo à riqueza decorativa do pluvial em brocado do *S. Pedro* cuja subtileza complexa dos padrões usados (nas camadas pictóricas) não são comparáveis (e contrastam) com o formato tosco dos realizados nas madeiras em modo de ensaio.

Diagnosticando a proveniência destes esboços, estamos convictos que existe a possibilidade de serem exercícios realizados na oficina de Vasco Fernandes, visto que este pintor era exímio na sua execução, “*O desenho do brocado denota a técnica inigualável de Vasco Fernandes*”⁴¹⁸, no entanto, não podemos excluir absolutamente a possibilidade de terem sido realizados em época posterior.

A caracterização da técnica do brocado dominada por este mestre é descrita por Dalila Rodrigues do seguinte modo “*(...) O trabalho pictural do motivo decorativo dos tecidos, tanto no manto de Santa Catarina, quanto na dalmática de Santo Estêvão, é o resultado de um evidente processo de simplificação, se comparado com o nível de execução técnica que assume no pluvial de S. Pedro e no gibão abandonado no solo de S. Sebastião. Porque se trata rigorosamente do mesmo modelo, as diferenças no trabalho a pincel, cuja descarga visa sugerir o relevo e reflectir a luz, são evidentes. Os segmentos relativamente longos, ao invés do delicado trabalho de ponteados que se verifica nos painéis maiores, são aplicados de modo uniforme, sem que se verifique um progressivo esbatimento nas zonas de penumbra, e sem que se simule a descontinuidade do motivo nas zonas das dobras e pregas. As suas formas, que supomos derivarem de um modelo com*

⁴¹⁸ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob.cit., pp.150-151.p.174.

perfuração contínua, parecem ter sido transpostas através de laca, após a aplicação da cor base, já no estágio pictural. A presença de traços paralelos, a planificar a orientação da sombra em toda a superfície dos tecidos, e a ausência de vestígios de desenho coincidente com a sua forma, apontam nesse sentido”⁴¹⁹

As áreas decoradas encontram-se alisadas apenas nos locais onde a colocação de reforços estruturais o exigiu, à semelhança do sucedido no suporte do *S. Pedro*, com plaina por marceneiros (em intervenções de conservação e restauro). As zonas não decoradas (as duas tábuas mais à esquerda) apresentam a escura tonalização da madeira e os cunhos da passagem de serra (Fig. Apêndice I, Fig. 148), instrumento que efectuou o corte a partir do tronco. Não foram detectadas marcas de outros instrumentos da manipulação primitiva.

2.4.2 – ESTUDO HISTÓRICO DO SEU PERCURSO

2.4.2.1 – Fortuna Crítica - Novos documentos

Pelos critérios definidos anteriormente, seguem-se parágrafos cujo conteúdo relata factos presentes em documentos, ofícios, correspondências, anotações manuscritas, telegramas, entre outros⁴²⁰, pertencentes ao espólio documental do Museu Grão Vasco, consultado em Maio de 2007⁴²¹. Os dossiers observados intitulam-se: “*Restauro obras 1916-1939*”; “*Restauro obras 1940-1955*”; “*Restauro obras 1955-1983*”; “*Vasco Fernandes: Notícias*”; “*Pasta 1 MGV Fotografias (37) Dependências e anexos da Catedral Junto do Claustro superior*”; “*Saída temporária de obras 1916-1939*”; “*Saída temporária de obras 1940-1955*”; “*Saída temporária de obras 1955-1983*”; “*Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI: Os primitivos portugueses, MNAA 1940*”.

⁴¹⁹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob.cit.,p.373.

⁴²⁰ Vd. Anexo II – Documentos.

⁴²¹ Informação disponibilizada no Museu Grão Vasco pela Dr^a Alcina Silva e D. Maria do Carmo.

As restantes pastas consultadas não tinham denominação, apenas referencia ao tema: *Vasco Fernandes* ou *Grão Vasco*. Os autores, remetentes e destinatários são personalidades ligadas desde a direcção do próprio Museu, a Comissários de Exposições, etc., que forneceram informações de onde pode ser recolhida uma série de conteúdos inéditos acerca das duas pinturas, *S. Pedro* e *S. Sebastião*, de suma importância para o conhecimento dos seus percursos.

(Salienta-se que os assuntos citados não foram sujeitos a correcção ortográfica e são citados tal como constam nos documentos originais. Com sublinhado nosso.)

Um dos documentos mais interessantes data de 1895, onde o autor anónimo apresenta em formato de cartaz uma «Notificação de Protesto» intitulada “*Alerta!*”. Nesta o relator clama veemente (sublinhado nosso), “*O cabido d’esta cidade, influenciado pelo prelado, resolveu ceder alguns quadros para a proxima exposição sacro-ornamental em Lisboa, sendo, satisfeita a vontade do conde d’Almedina e outros amigalhões do sr. D. José! Protestou energicamente o sr. Antonio Augusto Rodrigues, digníssimo presidente do Cabido, e com elle deve protestar toda a cidade, por uma tão arbitraria e arriscada concessão. Protestemos! que os quadros da Sé não são maninho! Protestemos! para que amanhã não sejam privados d’uma das maiores riquezas nossas. Quem quer fazer favores fal-os com coisas de sua casa! O que está na Cathedral não é dos bispos! Protestemos! que as nossas preciosidades não são roupa de francezes! Dizem que os quadros saem da Sé na proxima segunda-feira. Ao adro da Sé, n’esse dia, vizienses!...*”.

A atitude de defesa dos bens da Cathedral e a convocatória para “revolta” de todos no adro enfatiza e atesta o valor patrimonial e até sentimental que as obras pertencentes ao espólio da cidade têm para o povo; testemunha ainda a dificuldade que se vivia na época na deslocação das obras para exposições, vistas como “usurpadoras”⁴²² de obras de arte e não

⁴²² Este espírito de desconfiança manteve-se por várias décadas e não só por parte das povoações onde pertenciam as obras a beneficiar, historiadores e críticos de arte juntavam-se ao “movimento”. Por exemplo, no estudo de Luís Manuel Texeira sobre Carlos Bonvalot e os tratamentos da pintura portuguesa à luz dos métodos científicos, é frisado que ainda na década de 30 do séc. XX se vivia esse ambiente, “*No inicio dos anos trinta o tratamento das pinturas estava longe de ser pacificamente aceite pelos historiadores e críticos. Sendo evidente a necessidade de beneficiar muitas das obras importantes, persistia acesa a desconfiança quanto à forma como se processava a sua recuperação. O termo restauro assumira um significado depreciativo, sinónimo das intervenções desastrosas tantas vezes praticadas e mesmo os trabalhos de maior qualidade (referindo-se aos de Luciano Freire desde 1910), classificados de «reintegrações» para distinguir das «restaurações», assentavam em critérios intuitivos, louvados em certos sectores de opinião como*

como meio de fruição artística e conhecimento. Esta nota importa igualmente para a definição do percurso das obras pela alusão à possibilidade destas terem sido deslocadas (nesse ano de 1895), para a *Academia de Lisboa* no âmbito da «*Exposição de Arte Sacra Ornamental*» mas cujo desfecho conseguimos apurar, através da consulta do catálogo da exposição, ficando confirmado que estas não constaram do núcleo de pinturas patentes.

Julgamos até que nessa publicação é dada, subtilmente, resposta a “estas manifestações” e frisada a importância da organização de uma futura exposição onde fosse possível reunir estes núcleos, senão vejamos, “(...) *Em Portugal, de toda essa gloriosa pleiade um nome ficou unicamente, o de Grão Vasco. Os quadros porém que se lhe devem attribuir são ainda objecto de uma pura hypothese, e constituem um grupo quasi tão anonymo como o grupo de Palmella, o grupo da Casa do Capitulo em Vizeu, o grupo de Fontello, o grupo de S. Bento, o grupo de Thomar, etc. Repetimos: a necessidade immediata de uma ex posição tanto quanto possível completa de toda a nossa antiga pintura impõe-se-nos perante a civilisação como um indeclinável e urgente dever de solidariedade e de patriotismo. Uma vez reunidos e agrupados pelas affinidades de pincel os nossos quadros da Renascença, haverá que estudal-os em cada um dos seus elementos, e essa grande tarefa occupará todas as intelligencias portuguezas em que ainda reste um pouco de respeito pelo passado e de amor pelas tradições da pátria. Porque na nossa antiga pintura está Portugal inteiro no seu mais expressivo momento de esplendor e gloria. Ahi está registrado pela arte tudo o que faz de nós um povo e nos constitue uma nacionalidade: a terra em que nascemos, com as peculiaridades da sua flora e da sua fauna, tão ricas no século xvi pelas contribuições exóticas com que a desenvolvemos, os aspectos da natureza e da paizagem, e a nossa gente, na religião, na historia, na poesia, nos usos e costumes, na architectura, no mobiliário, no trage, na joalheria, nas ferramentas dos officios, nas construcções navaes, nas alfaias da lavoura, nos processos da cultura, na divisão da casa, nos utensílios do lar, e finalmente na psychologia da sua expressão physionómica, dos seus movimentos e dos seus gestos, mostrando o mais secreto e profundo da alma da nossa raça. Recusar esse tributo aos nossos antigos e gloriosos*

restituição das obras ao seu estado original, apontados por outros como reescrita e deturpação das obras de arte.” Vd. TEIXEIRA, Luís Manuel; ALVES, Luísa Maria Picciochi – *Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais nem trabalho inédito de Carlos Bonvalot*. Cascais: Tip. Cardim, 1981, p.33.

artistas equivale, no meio da nossa desnacionalização geral, a desistir da honra de termos por compatriotas os nossos paes”⁴²³.

O próprio pintor/ restaurador Luciano Freire, em 1916 comenta no seu relatório do tratamento à pintura antiga de Portugal que, “*Quando chegar a vez ao «Calvário» e restantes de Vasco Fernandes, é que não sei o que passará. Há que contar, por certo, com uma forte oposição. Veremos se depois de convencidos da seriedade da Comissão encarregada destes assuntos, os vizienses se mostrem inteiramente confiantes nos nossos propósitos.*”⁴²⁴ O que demonstra que era do conhecimento geral o instinto protector e a descrença que as personalidades e povo de Viseu tinha nestas intervenções, aliás todos os receios de Freire se confirmaram no ano seguinte pois aponta brevemente nos seus textos, “*Entretanto progrediam os tratamentos dos quadros (...) {139} «Calvario» de Vasco Fernandes, que foi uma tragédia para obter a sua vinda para Lisboa. (...) depois de vencida a relutância dos vizienses em consentirem o tratamento.*”⁴²⁵.

Freire relata ainda nos seus apontamentos e seguindo as suas palavras «*Regista-se pela raridade, o acontecimento*» que à data da entrega da pintura após o restauro, foi recebido no Museu Grão Vasco em sessão solene numa sala do edifício pelo Director; pelo Governador Civil e pelo Presidente da Câmara que em nome do município ofereceu «*um serviço de chá, em prata*» e permaneceu a fachada do Museu iluminada toda a noite, e que “*Foi festejado pela gente grada da terra o regresso do quadro*”⁴²⁶.

Tamanho foi o destaque dado à ocasião que Almeida Moreira, na qualidade de Director-Conservador do Museu Grão Vasco, se incumbiu de publicar a homenagem passada a 6 de Outubro de 1918. Nesta podemos inteirar-nos da enorme dimensão e consequências de todos os assuntos ou actos que tocam a obra de Vasco Fernandes, senão vejamos a as palavras proferidas no dia e a comparação feita, “*Dia de Festa – (Festa que é de beleza e bondade por ser uma festa de Arte) – e que pode bem comparar-se áqueles*

⁴²³ Vd. COMISSÃO DO CENTENÁRIO DE SANTO ANTÓNIO – *Catalogo da Sala de Sua Majestade El-Rei*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1895, pp.58-59. (Sublinhado nosso).

⁴²⁴ Vd. FREIRE, Luciano – Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos. In *Conservar Património* nº5. Lisboa: ARP. (Dezembro - 2007), p.25.

⁴²⁵ FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, p.30.

⁴²⁶ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.30.

*dias em que Roma, ao desenterrar-se uma estátua formosa, o Papa mandava tocar todos os sinos da cidade eterna, porque o formoso quadro O Calvário pode dizer-se que foi também desenterrado, à maneira dessas velhas estátuas romanas e trazido à luz, em todo o seu esplendor, – tal qual o viram e veneraram pela primeira vez os nossos antepassados do princípio do séc. XVI – graças à ciência impecável, honestíssima, meticulosa e escrupulosa de Mestre Luciano Martins Freire”.*⁴²⁷

Voltando à narrativa anterior (do percurso das pinturas em estudo), desconhecendo-se o contexto mais lato do assunto tratado no próximo registo documental, resta-nos saber se as *pale* intituladas *S. Pedro* e *S. Sebastião* constavam do núcleo abordado. Podemos perceber apenas que e em Novembro 1917, por meio de *ofício de empréstimo de obras*, o remetente João Pinto Taborda, Presidente da Direcção da Sociedade dos Amigos do Museu “F. Tavares Proença Júnior” de Castelo Branco, dá a conhecer ao Director do Museu Regional de Grão Vasco que “*Acuso a recepção de “Os quadros da Sé de Viseu”, que V. Ex.^a teve a amabilidade de enviar a esta sociedade (...)*”. Ficando assim a indagação e a possibilidade de deslocação dos quadros apesar de nos parecer muito improvável, devido à importância carismática, e dificuldade de deslocação pelo seu peso e dimensões.

Partindo do testemunho que se segue pode iniciar-se a definição do percurso do painel do *S. Pedro*, trata-se da solicitação ao Director do Museu Regional de Grão Vasco para o Empréstimo de obras a figurar na “*Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI*”. Foi redigido em Lisboa a 5 de Março de 1940, pelo Secretário Augusto Cardoso Pinto, representando o Presidente da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários, entidade que tratava do empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses prevista para esse ano. Onde menciona “*(...) tenho a honra de solicitar de V. Ex.^a, a cedência temporária, a fim de figurarem na Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI, dos seguintes quadros (...) «S. Pedro». (...) agradeceria se puzesse em comunicação comigo a fim de*

⁴²⁷ Salientou-se ainda que graças a este tratamento a pintura saiu a 1 de Dezembro de 1916 da capela húmida da Sé de Viseu, permaneceu 18 meses em tratamento, regressou a 27 de Agosto e a 7 de Setembro integrou-se no percurso expositivo do M.G.V. Vd. MOREIRA, Fernando Almeida – *Palavras proferidas na sessão de homenagem a Luciano Martins Freire, no Museu de Grão-Vasco, aos 6 de Outubro de 1918*. Viseu: Tip. Sequeira, Museu Grão Vasco. 1920, pp.8-9;10-11.

combinarmos a melhor forma de transportar os quadros para Lisboa, (...). Rogo-lhe igualmente o obsequio de nos emprestar, remetendo-no-los com a possível brevidade, os clichés dos quadros de Viseu feitos pelo falecido fotografo Coutinho e que aí devem estar arquivados.”. Pelo exposto depreende-se a necessidade das pinturas do retábulo-mor da Sé de Lamego seguirem conjuntamente, como analisamos anteriormente. Em resposta, a 12 de Março de 1940, o Director do Museu Regional de Grão Vasco informa “(...) *pode a digna Comissão dipôr dos quadros citados no oficio supra-mencionado. (...) No entanto, aproveito para desde já sugerir que, sendo grande o número de quadros e as suas dimensões, seria conveniente transporta-los numa camionete. (...) pois basta lembrar a V. Ex.^a que o Calvário mede sem moldura 2m.38 X 2m.40 e o S. Pedro 2m.15 X 2m.33 (sem moldura) e terão de sair por uma sacada do 2º andar para a rua. (...)”*. As citadas dificuldades são relevantes comprovativos e possíveis causas para as patologias apresentadas pelos monumentais painéis.

Tendo em conta que o transporte de várias pinturas, sem o devido acondicionamento singular em uma carrinha é desaconselhado, ao que acresce a sua retirada do espaço expositivo necessitar forçosamente de ser pelo alçado do Museu, através de estruturas complexas de andaimes, é muito provável que deste transporte tenham surgido alguns danos físicos. Principalmente, quando sabemos concretamente o modo como decorreu o processo. Referimo-nos ao Ofício⁴²⁸ emitido a 13 de Março de 1940, em que o Secretário Augusto Cardoso Pinto pactua com o Director do Museu e intenta igualmente zelar pela conservação e segurança das peças mas optando pelo modelo menos dispendioso “(...) *devo informar que a nossa intenção é exactamente fretar uma camioneta fechada, trabalhando a óleo (o que afasta a possibilidade de incêndio) para ir buscar não só os quadros desse Museu mas ainda os de Lamego e os de Ferreirim (...) o encaixotamento, que é sempre uma despesa considerável, torna-se desnecessário, pois os quadros vêm acondicionados com almofadas e rolos de palha que os separam uns dos outros e os protegem de choques*”. À luz da mentalidade e do possível na época, empregou-se um sistema de acondicionamento opcional, julgando-se o embalamento em

⁴²⁸ Ofício ao qual já nos referimos anteriormente (relativamente ao caso das pinturas do retábulo-mor da Sé de Lamego). Por ser um episódio comum entre os percursos das pinturas em estudo, pela relevância, optamos por voltar a citar a passagem de Viseu.

caixas individuais realizadas à medida, como método desnecessário e despesa considerável.

O risco de dano foi uma realidade visto que o Secretário Augusto Cardoso Pinto sugeriu a 27 de Março, a possibilidade de aglomerar o volume de peças por «*ser mais prático reunir os quadros todos num ponto e depois traze-los*». Perante os factos, sabendo-se da existência apenas de uma camioneta/camião de caixa fechada, deduzimos como terá sido feito o transporte das obras e quais os danos consequentes da deslocação (fissuras, fendas, lacunas volumétricas, no que se refere apenas ao estado de conservação dos suportes lenhosos). As já mencionadas almofadas e rolos de palha apenas acondicionaram mas não protegeram das vibrações da viagem. Além de que cada peça deveria encontrar-se num grau diferente de estado de conservação, tendo necessidades de protecção particulares, mas que neste transporte foram generalizadas.

A 23 de Abril surge um novo impasse neste processo e de grande importância para a integridade física dos retábulos pala como o *S. Pedro*. O Director do Museu Regional de Grão Vasco, alerta o Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários que “(...) *Tenho a honra de comunicar que devido as dimensões do camião os quadros O Calvário e o S. Pedro, que medem respectivamente, de largura 2,78 altura 3,48 e o 2º: largura 2,70 altura 3,18, so cabem inclinados dentro do camião, duvidando que se possam justa pôr. (...) devido ao impertinente mau tempo não poderão ser descidos por enquanto os quadros de Grão-Vasco pois tendo que o ser por meio dum guindaste e duma varanda do 2º piso para a rua operação muito melindrosa, só depois do tempo melhorar se poderá fazer.*”

Pela nota de depósito de obras assinada quatro dias depois presume-se a chegada das peças a Lisboa “O Museu Regional de Grão Vasco (...) depositou no Museu das Janelas Verdes para figurarem na Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI, a que se refere a circular junta, as seguintes obras: 2 de Grão Vasco: - *S. Pedro e Calvário*. (...)”. Informação que induz em erro, visto que não foram entregues nessa data tal como consta. Comprovamo-lo pelo desfecho deste processo, registado e dado a conhecer a Augusto Cardoso Pinto após a entrega de 29 de Abril. Em tom narrativo o Director do Museu Regional de Grão Vasco declara na prática, como foi feito e preparado

o «melindroso» transporte, “(...) logo que o mau tempo m'o permitiu, à descida dos quadros de Grão Vasco do 2º andar para a rua por meio de um guindaste, usando todas as cautelas que uma operação desta natureza requeria. Não tendo de os encaixotar, por seguirem de camião (...) Á chegada do camião verificou-se porém, não caberem os quadros de Grão Vasco (S. Pedro e Calvário) pela portinhola, pelo que de acordo com o delegado técnico que V. Ex.^a enviou se ensaiou a sua colocação no tejadilho, previamente armado com uma grade fixa constituída por dois barrotes espessos em que se assentaram os quadros sobre enchamuçados rematando os tôpos dos barrotes com calços pregados. Sobre isso, panos, esteiras e oleados. Concluída esta embalagem, verificou-se que ela oferecia todas as condições de segurança, para os quadros seguirem viagem. (...) Prontos a partir, surgiram incidentes deploráveis, que neste momento me abstenho de apreciar. Recorri nesse instante ao Govêrno Civil e a partir dêsse momento a minha actuação tem decorrido de acôrdo com a autoridade. São estes os motivos da demora na remessa dos quadros de Grão Vasco que, segundo determinações superiores, foram encaixotados e seguem agora, tambem de acôrdo com essas determinações, por Caminho de Ferro”.

Por estas declarações sabemos que as peças devido às suas grandes dimensões tiveram de ser transportadas num plano alternativo, chegaram a ser “embaladas”, sobrepostas e fixas horizontalmente no tejadilho numa grade (de dois barrotes espessos acolchoados com os topos calçados e tapados por panos, esteiras e oleados). Apesar dos esforços e feita a verificação das condições de segurança deram-se tumultos não descritos no documento e que justificaram toda a reavaliação do transporte.

Calcula-se hipoteticamente que à semelhança de episódios anteriores e de larga tradição que a povoação e entidades locais se tenham oposto às condições de transporte das duas pinturas, talvez por julgarem (licitamente) ser inadequadas. O desenlace da situação, explica a demora da entrega que passou pelo encaixotamento da pintura S. Pedro e do Calvário e o seu envio por comboio até Lisboa.

O empenho no desbloqueamento do problema foi reconhecido pelo Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários que a 30 de Abril, data em que chegaram definitivamente e correctamente as obras, por Telegrama dirigido ao Director do Museu com o seguinte conteúdo “quadros chegaram sem novidade graças

cuidadosa embalagem dirigida vossa excia agradeço dedicada colaboração prestada a esta secção”. [sublinhado nosso]. A resposta deu-se a 15 de Maio por ofício aproveitando para enviar as despesas subsequentes dos acontecimentos “ (...) *Tenho a honra de enviar a V. Ex.^a cinco recibos referentes às despesas ocasionadas com a saída e embalagem dos quadros dêste Museu* (...) *As chamadas telefónicas todas elas relacionadas com o mesmo assunto e grandes delas determinadas pelos lamentáveis sucessos ocorridos nessa ocasião, são: algumas minhas, outras do delegado técnico Adriano Nunes e ainda outras do chauffeur do camião.*”

Estes dados, que referimos e encadeamos como passagens importantes na história das obras, de pouco mais serviriam, do que para documentar e atestar o seu percurso, no entanto, salientamos os dados e informações que se seguem pela pertinência para as patologias dos estados de conservação destas obras em madeira:

“ (...) *Devo também testemunhar a V. Ex.^a. o nosso reconhecimento pelo zelo de V. Ex.^a ao acompanhar no comboio até onde pôde e vir assistir aqui à sua chegada, os dois quadros «S. Pedro» e «Calvário». (...) De lamentar é, portanto, que devido à interferência de entidades estranhas ao assunto, decerto bem intencionadas, mas incompetentes para o apreciarem, se fosse obrigado a empregar outro meio de transporte muito menos aconselhável. (...) Não houve, felizmente, percalço de maior na condução de «S. Pedro» e do «Calvário» graças à boa embalagem e precauções havidas nos caminhos de ferro em virtude de ordem superior. Mas certamente que lhes poderia ter sido mais prejudicial do que se tivessem vindo de camião, o movimento do comboio, o choque das manobras de engate nas diferentes estações, as numerosas vezes que foram carregados e descarregados desde que daí saíram até darem entrada neste Museu. (...) Acresce que, em consequência do incidente que se deu, os dois referidos quadros estiveram duas noites na entrada do Museu a Descoberto e mais uma durante a viagem; deviam ter absorvido humidade durante essas noites e V. Ex.^a, sabe bem que a humidade é o principal factor de danificação das pinturas principalmente feitas sobre madeira. Do prejuízo que de futuro daí advier serão indirectamente responsáveis aqueles que pela oposição que levantaram à sua saída fizeram com que estes passassem essas três noites nas referidas condições*”.

Afirmações proferidas por Augusto Cardoso Pinto a 16 de Maio de 1940 no seguimento dos incidentes citados.

Ao que mais tarde a 4 de Janeiro de 1941 o Director do Museu Regional de Grão Vasco responde e solicita o seguinte ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes “*Tendo terminado a Exposição de Pintura Portuguesa dos Séc. XV e XVI, organizada pela Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários, tenho a honra de vir expor o seguinte: (...) Ora necessitando o «S. Pedro» e «Calvário» de Grão-Vasco, de tratamento adequado, possivelmente o primeiro colagem e limpeza e o segundo somente verniz, afigura-se-me que seria oportuno aproveitar esta ocasião para o seu tratamento (...) Aproveito para sugerir o tratamento do «S. Sebastião» de Grão-Vasco painel das dimensões do «S. Pedro» e que se encontra completamente alterado com repinturas*”. Desta importante previsão dos tratamentos necessários presumimos, por necessitar de colagem do suporte, que as juntas do painel do *S. Pedro* estivessem debilitadas.

Independentemente dos danos já presentes nas obras, anteriormente, à sua deslocação para a exposição, o Director sugere a sua “beneficiação”. Uma vez que o *S. Pedro* e o *Calvário* se encontram em Lisboa, e usufruindo da sua presença junto ao laboratório de restauro esta foi a solução encontrada. Aproveitando a ocasião, e por necessidade extrema do estado da obra, sugere ainda tratamento à grande pala do *S. Sebastião*.

Vinte dias depois o Dr. João Couto da Comissão Nacional dos Centenários à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional acede ao pedido e ainda sugere, que juntamente com a pintura do *S. Sebastião*, seja enviada mais uma obra do Museu Grão Vasco, a pala do *Pentecostes* (da Sé de Viseu), aproveitando assim para se fazer estudos comparativos com outra pala do *Pentecostes*, a de Santa Cruz de Coimbra indubitavelmente de Vasco Fernandes fruindo da sua presença nas oficinas de restauro, “(...) *O Director do Museu Grão Vasco, em seu ofício nº156, de 4 de Janeiro de 1941, pede: (...) 2º - O tratamento das pinturas – S. Pedro e Calvário – que, para tanto, podiam ficar ainda em Lisboa. 3º O tratamento da pintura S. Sebastião, do mesmo Museu, que poderia vir para a Oficina de Restauro. Acerca destes assuntos tenho a*

honra de comunicar o seguinte: (...) II. No parecer do signatário deve, conforme o desejo do Director do Museu, aproveitar-se a oportunidade para a sua beneficiação, nos termos indicados pelo mesmo Director - colagem e limpeza sumária, no quadro S. Pedro (...) é também conveniente proceder ao arranjo do suporte. (...) III. Concorde na vinda, para Lisboa, para tratamento, da pintura S. Sebastião, pertencente ao Museu Grão Vasco. Julgo que seria oportuno obter do Director do referido Museu a necessária autorização para a saída da pintura da mesma série que representa o Pentecostes. Talvez viesse ainda a tempo de poder ser confrontada com a pintura da Sacristia de Santa Cruz, de Coimbra, em que está pintado o mesmo assunto”. Desta declaração forçosamente se destaca o reforço da intenção de intervenção ao nível do suporte lenhoso da pintura do S. Pedro.

Cinco meses após este parecer, a demora no início das intervenções de restauro alarmam o Director do Museu Regional de Grão Vasco que a 14 de Maio de 1941 comunica à Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes que “*Tendo sido informado que ainda não iniciou o tratamento dos quadros de Grão Vasco «S. Pedro» e «Calvário» que figuraram na Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI encerrada em Dezembro do ano último e sendo este tratamento demorado, tenho a honra de informar V. Ex.^a do seguinte: 1º Tendo decorrido já cinco meses sobre o encerramento dessa Exposição, começa a estranhar-se nesta cidade tão grande demora no regresso dos quadros pertencentes a este Museu. 2º Realizam-se em Setembro as festas anuais desta cidade, seria conveniente o tratamento dos dois quadros não impedisse figurarem para então neste Museu (...)*”.

Como resposta, Augusto Cardoso Pinto, avança dados importantes para a previsão dos planos das beneficiações e os prazos para a sua realização. Para a pintura do S. Pedro prevê-se agora, no que se refere ao tratamento do suporte e após longa ponderação, que se fará consolidação, “*Tenho a hora de comunicar a V. Ex.^a que no próximo dia 20 do corrente chegarão a essa cidade parte dos quadros que vieram à Exposição dos Primitivos (...) Como é do conhecimento de V. Ex.^a, o Calvário e o S. Pedro de Vasco Fernandes não puderam ser restaurados antes da exposição por este caso, pela sua delicadeza, dever ser maduramente ponderado. Feito o seu exame pela Comissão que superintende no restauro (...) julgo que se resolveu efectuar agora o restauro que incidirá apenas na consolidação*

do suporte e fixação das partes da matéria cromática mais afectada e em riscos de desprender-se, para o S. Pedro e simples afinação de tons alterados e limpeza de máculas causadas pela coagulação dos vernizes. Nestas condições este restauro não será demorado, devendo levar dois meses se tanto, e isto para dar tempo a perfeita secagem das tintas e vernizes a fim de os não submeter em fresco a uma viagem, que teria os maiores inconvenientes. Creio por tanto que mais tardar, pelos meados de Julho, os quadros deverão voltar ao seu lugar, como é justa aspiração de todos os visienses (...).”

A 21 de Maio o Dr. João Couto, confirma o compromisso da viabilidade dos prazos “(...) Concordo inteiramente com a sua exposição (...) O Dr. Reinaldo dos Santos informou que os seus legítimos desejos seriam satisfeitos. Adiantou-se também que se deveria proceder ao restauro das pinturas que ficam, de forma a estarem aí na altura das festas.” Aproximando-se o mês das festas em Viseu, em Agosto o Director do Museu Regional de Grão Vasco alerta para o seguinte “(...) embora os quadros deste Museu «S. Pedro» e «Calvário», de Grão Vasco ainda estejam sofrendo tratamento na oficina de restauro de Lisboa, da conveniência em apressar, na medida do possível, o seu tratamento em virtude do desejo manifestado pelas entidades oficiais desta cidade, que eles figuram neste Museu a-quando das festas de Setembro”.

Data de 12 de Setembro de 1941, uma nota de recepção onde o assinante Adriano Duarte Nunes afirma “Recebi do Museu Grão Vasco o quadro S. Sebastião de Vasco Fernandes (com as suas predelas) para ser entregue por mim no Museu das Janelas Verdes” como foi já referido esta pala iria também a Lisboa para “beneficiação”. Nesse mesmo dia 12 foram entregues os remanescentes S. Pedro e Calvário como atesta o ofício do dia 18 em que o Director do Museu Regional de Grão Vasco agracia o trato das obras, “(...) Venho agradecer a V. Ex.^a todos os cuidados dispensados aos quadros «S. Pedro» e «Calvário» de Grão Vasco, que deram entrada neste Museu na passada sexta-feira dia 12 do corrente. Igualmente grato pela forma criteriosa a que obedeceu o seu tratamento na oficina de restauro”. Ainda em comunicado ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes refere, “Para os devidos efeitos tenho a honra de comunicar a V. Ex.^a, que a 12 de Setembro deram entrada neste Museu os quadros de Grão Vasco «Calvário» e «S. Pedro», que figuraram na Exposição dos Primitivos e depois foram sujeitos a tratamento

adequado na oficina de restauro. Este tratamento foi feito com todo o exculpulo e saber, e também a sua condução até Viseu mereceu tôdos os cuidados a quem a dirigiu motivo porque estou profundamente reconhecido às respectivas entidades. Nesse mesmo dia 12 de Setembro, pelo mesmo meio de transporte utilizado para os quadros atrás citados, seguiu para a oficina de restauro de Lisboa o quadro de Grão Vasco «S. Sebastião», com as suas predelas; conforme parecer aprovado (...)”.

A data do regresso da pintura ao museu consta no Projecto do orçamento para o ano económico de 1943, onde se projecta o seu regresso nesse ano e se denuncia a ausência de meios de defesa contra incêndios no Museu, “(...) *alguns elementos de despesa nomeadamente para: (...) Transporte do quadro «S. Sebastião” de Grão Vasco agora na oficina de restauro de Lisboa e regresso à mesma do quadro «Baptismo» igualmente de Grão Vasco (...) Tampouco possui qualquer meio de defeza contra incêndios, não tendo água neste ponto alto da cidade pressão para bôcas de incêndio. Terminado este ano o restauro do «S. Sebastião» de Grão Vasco, é de tôda a conveniência o seu regresso a este Museu.*”

No entanto, vários documentos citam a demora no início dos trabalhos de restauro na peça *S. Sebastião*. Pelas datas dos ofícios aguardou vários meses uma autorização, sendo que em Julho de 1943 a Direcção do Grão Vasco salienta ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes que, “*Encontrando-se na oficina de restauro de Lisboa, o quadro deste Museu «S. Sebastião» da autoria de Vasco Fernandes, que aguarda a respectiva autorização para o seu tratamento. Venho pedir a V. Ex.^a se digne solicitar que seja concedida.*” E ainda em no mesmo mês, no Projecto do orçamento para o ano económico de 1944, se volta a ponderar “(...) *Transportes. – Encontrando-se demorado o restauro do grande painel de Grão Vasco «S. Sebastião”, pede-se a renovação da dotação para o transporte no próximo ano.*”

A 17 de Maio de 1944 o Director do Museu Regional de Grão Vasco pediu um orçamento às oficinas do Museu das Janelas Verdes, ao Dr. João Couto Director para a “beneficiação” à moldura dourada do *S. Sebastião* para que esta não fosse fixa e que permitisse ser desmontada; além das respectivas caixas de embalagem e transporte, “*Tenho a honra de pedir a V. Ex.^a. Se digne informar-me se a moldura do painel de Grão*

Vasco «S. Sebastião» depositada nesse Museu pode ser beneficiada nas suas oficinas por forma a ficar desmontável e qual o custo e também o custo do respectivo caixote e outro para as tábuas de Grão-Vasco. (...).”

O pedido foi aceite, e enviada a relação de preços num total de três mil e oitocentos e cinquenta escudos, por Francisco António Pestana, “*Orçamento: Transporte de um quadro, em camionete pequeno... 2.800\$00; Caixote e respectiva embalagem... 300\$00; Trabalho de dourador em dourar a moldura... 600\$00; Trabalho de marceneiro em montar e desmontar uma moldura...150\$00; 3.850\$00*”.

Através destes registos asseguramos que a moldura da pintura do S. Sebastião foi substituída em 1946. Ano em que surgiram dificuldades no momento do transporte de regresso para o Museu. Após o restauro os técnicos da intervenção exigiram a sua deslocação na vertical, o que obrigou a uma autorização por parte do Director da Polícia de Viação e Turismo, “*Está para seguir de camionete da Oficina de Restauro no Museu das Janelas Verdes em Lisboa, para este Museu, um quadro de grandes dimensões de Grão Vasco. O caixote mede: 2,62 x 2,52 x 0,13. Acabo de ser informado da mesma oficina, que tendo o quadro necessariamente, de seguir ao alto, excede a medida autorizada*”. A pintura foi finalmente entregue em Agosto do mesmo ano “*(...) ter hontem chegado a Viseu o quadro «S. Sebastião» e respectivas predelas que se encontravam em reparação na oficina de restauro em Lisboa. Devido a vir encaixotado e não ser conveniente neste momento o seu desencaixotamento*”.

Sensivelmente uma década depois, data de 1953 a *folha de registo* (da HR) que consultamos e entendemos citar pela relevância para o nosso estudo. Corresponde aos meses de Fevereiro e Março e indicam a humidade relativa na sala de Grão Vasco (no Museu Grão Vasco, Viseu). Segundo indicações actuais obtidas no Museu este cenário repetiu-se ano após ano, até às últimas grandes obras de remodelação e valorização do edifício entre 2001 e 2003, por Eduardo Souto Moura⁴²⁹, período em que foi instalado o presente sistema de climatização das salas.

“(…) Humidade registada na sala de Grão Vasco no dia 12 (tempo de chuva) 82 (...)
” ” ” ” ” 14 (tempo s/ chuva) 72 (...)

⁴²⁹ Vd. MOURA, Eduardo Souto – Projecto de Remodelação do Museu Grão Vasco. In *Boletim dos Amigos do Museu de Grão Vasco*. Viseu: Edição Grupo de Amigos do Museu Grão Vasco, 2004, pp.71-73.

Fevereiro de 1953.

”	”	”	Grão Vasco	20 (tempo c/ chuva) 82
”	”	”	Grão Vasco	20 (tempo c/ chuva) 80
”	”	”	”	23 (s/ chuva) 75
”	”	”	”	27 (s/ chuva) 40

Março de 1953”.

Deste documento retira-se a conclusão de que em dias de chuva a HR atingia cerca de 82% no interior da sala de Grão Vasco e em dias sem chuva pode atingir os 40% de HR. O que são picos muito opostos, com grandes variáveis que para suportes de madeira é totalmente desaconselhado. Aliás, é sabido que a HR não deverá decair ou aumentar mais do que 10% num prazo de 24 horas, podendo este facto conduzir a graves consequências no estado de conservação das pinturas que por seres realizadas sobre um suporte higroscópio sofrem movimentos bruscos podendo levar ao fissuramento (ou em casos debilitados à fractura).

Advém ainda o facto, da humidade ser um grande factor de risco para o surgimento de muitos outros problemas, ex. manchas; variados tipos de podridão da madeira, fungos, entre diversas patologias. Em outras duas *folhas de registo* (da temperatura), do mesmo ano e presumivelmente referentes aos mesmos meses (Fevereiro e Março), faz-se referência apenas ao dia e hora, tendo sido registada a temperatura na citada sala (três vezes por dia), de manhã (10h), ao meio dia (12h) e à tarde (17h):

“*Temperatura registada nas salas:*

<i>DIA</i>	<i>HORA</i>	<i>SALA</i>	<i>TEMPER.</i>
17	10	Grão Vasco	8
“	12	“ “	9
“	17	“ “	9
18	10	“ “	8
“	12	“ “	9
“	17	“ “	9
19	10	“ “	8
“	12	“ “	9
“	17	“ “	9
20	10	“ “	8
“	12	“ “	8

“	17	“	“	10
21	10	“	“	10
“	12	“	“	10
“	17	“	“	10 ½
22	10	“	“	11
“	12	“	“	11
“	17	“	“	11
23	10	“	“	11
“	12	“	“	11.”

“Temperatura registada nas salas:

<i>DIA</i>	<i>HORA</i>	<i>SALA</i>	<i>TEMPER.</i>
7	10h	Grão Vasco	7
“	12h	“	8
“	17h	“	8
8	10h	“	6
“	12h	“	9
“	17h	“	10
9	10h	“	9
“	12h	“	9
“	17h	“	9
10	10h	“	10
“	12h	“	10
“	17h	“	10
11	10h	“	9
“	12h	“	9
“	17h	“	10
12	10h	“	9
“	12h	“	9
“	17h	“	10
13	10h	“	8
“	12h	“	9
“	17h	“	9
14	10h	“	8
“	12h	“	8
“	17h	“	8

15	10h	“	“	8
“	12h	“	“	9
“	17h	“	“	9
16	10h	“	“	7 (...)

Nestas anotações confirmam-se as temperaturas baixas vividas na região. Típicos Invernos rigorosos que naquele período específico alternaram entre os 7°C e os 11°C, valores antagónicos aos sentidos nos meses de verão. Se cruzarmos as informações das duas supra citações, concluímos que as peças (em 1953) estavam sujeitas a temperatura baixas e excessivamente húmidas que variavam consideravelmente de dia para dia consoante o estado climatérico.

No ano seguinte, em 1954, o Dr. João Couto declara ter sido negada a presença da pintura do *S. Pedro* na exposição de Bordéus devido a dificuldades no transporte da mesma tendo em conta o seu estado de conservação, de modo que foi-lhe proposto o seu restauro, caso que comenta, *“Tendo-se levantado dificuldades na questão do transporte do quadro que representa «S. Pedro», pertencente a este Museu, para Bordéus, foi resolvido que ele não figurasse na Exposição que ali vai ter lugar. Pedi-me hoje a Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes para que o referido quadro, bem como o que representa o Calvário, viessem a Lisboa, afim de serem tratados. A única dificuldade que se levanta é do transporte de Viseu para Lisboa, e regresso. Convém por isso que V. Ex.^a mantenha ainda durante algum tempo o quadro de S. Pedro dentro da caixa. (...)”*. Sobre este mesmo assunto, a 22 de Abril de 1954, por ofício, António da Mota Beirão o Conservador Ajudante do Museu Grão Vasco comunica ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes o seguinte conteúdo, *“ Oficiou-me o Exmo. Senhor Director do Museu de Arte Antiga comunicando-me ter solicitado de V. Ex.^a autorização para a ida, à oficina de restauro do seu Museu, dos quadros de Grão Vasco - «S. Pedro» e «Calvário» - a fim de serem limpos e restaurados. Como o quadro «Calvário» poderia ser beneficiado neste Museu, pela equipa de técnicos de restauro do Museu de Arte Antiga, venho submeter ao alto critério (...) a ida em substituição dos dois quadros do mesmo pintor - «Pentecostes» e «Baptismo de Cristo» - visto precisarem de trabalhos de limpeza, repinte e beneficiação dos seus suportes, que apresentam brechas que no do «Pentecostes» atingem cerca de 4 mm de largura e no do «Baptismo de Cristo» apresenta-se ainda um encurvamento das*

tábuas com 1,5 cm, de flecha. Como além do quadro do «Calvário» outros do mesmo autor como sejam, «São Pedro» (...), têm a sua massa cromática empolada (...)”.

No mesmo dia, António da Mota Beirão responde ao Dr. João Couto enviando fotografias das obras como comprovativo das patologias referidas e como forma de alerta para os estados de conservação das grandes pale de Vasco Fernandes, dados proeminentes para determinarmos as patologias mais comuns entre os suportes desta série, “(...) Acompanha este ofício fotografias desses quadros onde se verificou o que acabo de expor. Junto também fotografias dos quadros «Pentecostes» e «Baptismo de Cristo» para estudo do seu estado actual, tanto de pintura como de suporte. Na fotografia do suporte do quadro «Baptismo de Cristo», vai indicado na parte marcada a tinta, uma esquina da tábuas central que está atacada pelo caruncho. As manchas pretas são aspectos de madeira queimada. Os nós dos suportes deste quadro e do «Pentecostes» que vão marcados por um círculo nas fotografias, encontram-se desligados pelo que necessitam serem fixados, assim como as sambladuras (...)”.

A 13 de Maio do mesmo ano (1954), o Conservador Ajudante do Museu Grão Vasco notifica o Director do Museu Nacional de Arte Antiga da ida das três referidas obras para Lisboa a fim de serem beneficiadas “(...) seguem hoje para a oficina de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga (...) os quadros de Grão Vasco: «S. Pedro», «Pentecostes» e «Baptismo de Cristo» a fim de serem limpos e restaurados”. As pinturas chegaram dia 18 do mesmo mês segundo o comunicado de Maria José de Mendonça (pelo Director) do Museu Nacional de Arte Antiga “(...) os quadros de Grão Vasco - «S. Pedro», «Pentecostes» e «Baptismo de Cristo» (...) deram entrada na Oficina de Restauro afim de serem beneficiados (...)”.

Dois anos mais tarde, obtivemos informações através de um orçamento que novas molduras foram solicitadas para os grandes retábulos: *Pentecostes*, *Baptismo de Cristo* e *S. Sebastião* (visto que as do *S. Pedro* e do *Calvário* tinham já sido alteradas); O documento enviado a 26 de Abril de 1956 por Carlos Natálio da Conceição Puga ao Director F. Russell Cortez do Museu Grão Vasco mencionava, “*Ex.mo Sr. Dr. Russel Cortêz Director do Museu Grão Vasco. Orçamento: Duas molduras antigas pertencentes aos quadros (Pentecostes; Baptismo de Cristo,) para dourar vistas a ouro fino brunido e faixas*

exteriores pintadas a preto e patinadas a velho a igualar a umas outras já executadas para a exposição em Londres. esc. 7.5000\$00. Uma outra moldura igual para o quadro (Martírio de S. Sebastião,) para execução do mesmo trabalho mas sendo executado em Viseu. esc. 5.700\$00. Total 13.200\$00.”

Por indisponibilidade de verba perante este orçamento, a 28 de Abril de 1956 o Dr. Russell Cortez pede em ofício à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes o reforço do orçamento do Museu Grão Vasco de modo a poder equacionar-se a realização das necessárias molduras “*Pelo Director do Museu Nacional de Arte Antiga, fui informado do estado precário em que se encontram as molduras dos grandes retábulo de Vasco Fernandes que figuraram na Exposição de Londres, bem assim aqueles que se encontram em beneficiação no Instituto de Restauro. Era da maior conveniência aproveitar a estadia deste painéis em Lisboa, para se proceder à substituição e restauro das molduras dos seguintes retábulos: «Pentecostes»; «Baptismo de Cristo»; «Martírio de S. Sebastião». Como o Instituto de Restauro não tem possibilidade de proceder a estes trabalhos de beneficiação restauro das molduras por carência de verba e igualmente este Museu não tem disponibilidades orçamentais que tal permitam, venho solicitar de V.Ex^a. as necessários providencias para que a a verba do Cap^o.3^o, Art^o.574^o n^o2 - do orçamento deste Museu, seja reforçada na quantia de 13.200\$00, importe dos já referidos trabalhos de beneficiação e restauro das molduras dos retábulos de Vasco Fernandes.(...)”*

Em Agosto o trabalho já orçamentado foi atribuído ao artífice Carlos Puga, “*Confirma-se a execução de duas molduras novas, segundo o modelo antigo com vistas douradas a ouro fino brunido, e as faixas exteriores pintadas a preto, devidamente patinadas para os painéis de Vasco Fernandes: Baptismo de Cristo e Pentecostes. Uma outra moldura igual para o painel: Martírio de S. Sebastião, a executar em Viseu. Estas três molduras devem ter execução igual a outras duas executadas para os painéis: Calvário e S. Pedro, que figuraram na exposição de Londres. Pede-se para este trabalho o máximo da urgência permitida pela perfeita execução da tarefa.*” No entanto, apenas em Dezembro o caso tem desfecho, o Dr. Russell Cortez declara que as molduras se vão realizar por Carlos Puga na cidade de Lisboa uma vez que as pinturas também lá se encontram “*Pelo Decreto n^o 40.710, publicado no Diário do Governo n^o 162, 1^a série de 1-*

8-956, foi concedido a este Museu um reforço de 13.200\$00 destinado à execução de 2 molduras novas e restauro de uma terceira e destinadas a três Retábulos de Vasco Fernandes que se encontram em restauro nas Oficinas do Instituto de Restauro anexo ao Museu Nacional de Arte Antiga. (...) Estando os Retábulos em verificação na Oficina de Restauro em Lisboa, convinha que as mesmas molduras fossem executadas nessa cidade. O artífice Carlos Natálio da Conceição Puga que delas se vai encarregar tem a necessária capacidade técnica, anteriormente comprovada em trabalhos similares executados para o Estado, em especial para o Museu Nacional de Arte Antiga. (...) Reforça-se esta proposta pela conveniência de evitar que os retábulos sejam deslocados do lugar onde se encontram".

O documento que se segue apesar de não fazer referência directa ao núcleo de obras presentemente em estudo, importa pelas revelações sobre as condições ambientais instáveis e extremas vividas no Museu já aqui comentadas. Condições potencialmente causadoras de forte instabilidade para os suportes de madeira. Trata-se do alerta do Director do Museu Grão Vasco, Dr. Russell Cortez emitido a 15 de Novembro de 1956, onde relata ao Senhor Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes as causas para a necessidade de restauro de algumas pinturas devido ao excesso da humidade aliado à grande amplitude térmica que ocasiona prejuízos, principalmente em suportes higrométricos como os de madeira, "Solicito a V. Ex.^a, se digne providenciar para que sejam autorizados trabalhos de beneficiação e restauro em algumas pinturas pertencentes às colecções deste Museu, aos quais as oscilações de temperatura e mudanças de estado higrométrico do ar no interior das salas, causaram grandes prejuízos. O estado da camada cromática, do preparo e dos suportes, indica ter o tratamento dos painéis, ao diante identificados um carácter de urgência a fim de evitar a sua perda, num período mais ou menos próximo. Indicam-se por ordem de urgência no tratamento e beneficiação: N^o136 – Quadro a óleo sobre madeira de castanho representando S. Pedro, da Oficina de Vasco Fernandes. É proveniente da Igreja de Pindo. No Cadastro dos Bens do Estado de 1940 atribuí-se-lhe o valor de 50.000\$00. O seu estado de conservação é tão precário (...) Convinha que a camada cromática deste trabalho das oficinas quinhentistas de Viseu, fosse aqui fixada previamente ao seu transporte. Doutra forma parece-me que o seu estado de reuni será

ampliado com o transporte. (...) Nº137 – Quadro a óleo sobre madeira de castanho representando S. Paulo, da Oficina de Vasco Fernandes. (...) Nº 138 – Quadro a óleo sobre madeira de castanho da autoria de Vasco Fernandes, e representando a Virgem da Anunciação, ao qual no Cadastro dos Bens do Estado de 1940 foi atribuído o valor de 100.000\$00. Apesar de se encontrar num estado de conservação melhor do que o antecedente (...) Nº321 – Descimento da Cruz, António Vaz. As tábuas que constituem o suporte do retábulo, encontram-se descoladas; abriram durante o verão fendas de vários milímetros, empenaram, apresentando-se torcidas; o suporte está visível em muitos sítios (...) Em resumo, parece-me que os quadros Nº 136, 137, 138, 740, 321- A – B – necessitam de recolher urgentemente à oficina de restauro anexa ao Museu Nacional de Arte Antiga, uma vez não ser possível o seu tratamento em ambiente local. Ocorre ficarem ainda numerosas outras pinturas a aguardar a sua beneficiação: O excesso da humidade junto à grande amplitude térmica ocasiona sempre prejuízos (...).

As monumentais pale regressaram a 6 de Março de 1957, data em que o Dr. Russell Cortez envia as restantes obras com restauro pendente, “Cumpre-me levar ao conhecimento de V. Ex.^a que, no dia 28 do passado mês de Fevereiro, aproveitei o meio de transporte que conduziu a este Museu os retábulos de Vasco Fernandes há tempos em trabalhos de benefício e restauro no Instituto Dr. José de Figueiredo, anexo ao Museu de Arte Antiga, para remeter os painéis deste Museu a que se referiu o meu ofício nº201, de 15 de Novembro de 1956 (...).”

Devido à instabilidade ambiental já referida, cinco anos mais tarde a 5 de Fevereiro de 1962, a Direcção do Museu Grão Vasco alerta e solicita novamente à Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes que aprove novo tratamento para estabilização das grandes pinturas (das Capelas da Sé) entre outras da Escola de Viseu, que apesar do recente restauro não resistiram às condições climáticas a que foram sujeitas, “Com a grande humidade, acentuadas variações térmicas que se verificam neste Museu, necessário é que alguns dos painéis quinhentistas da Escola de Viseu, ultimamente beneficiados, sejam novamente tratados para fixação de bolhas e desaparecimento de bolores existentes na camada cromática. Solicita-se (...) um funcionário do Instituto de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga, se desloque a Viseu para proceder a tais

trabalhos. Este funcionário prepararia igualmente os painéis: «Jesus em Casa de marta» de Gaspar Vaz (...) afim de evitar a sua completa ruína (...).”

Passados 4 anos o problema permanece sem resolução e a 11 de Março de 1966 a Direcção do Museu Grão Vasco volta a alertar a Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional, “*Em continuação do meu pedido em tempos formulado sobre a beneficiação dos painéis da Escola de Viseu, aos quais a humidade tinha causado danos, venho hoje renovar a solicitação de com urgência (...) uma vez que a grande humidade dos passados meses agravou o estados dos mesmos quadros que não podem ser deslocados sem cuidados prévios e é premente o seu tratamento, afim de se evitar prejuízos de mais monta.*” Dois anos mais, e a 10 de Abril de 1968 é renovado o pedido, “*Retomando o assunto do meu ofício nº39 – Proc.º 2-A (...) de novo solicito (...) da vinda a este Museu de um técnico do Instituto de Restauro, afim de tratar alguns painéis quinhentistas da Escola de Viseu, que se apresentam num estado de conservação muito precário devido às amplitudes climáticas verificadas nos interiores das sala :- Excesso de humidade e baixa temperatura no inverno e grande secura no verão*”.

Em 1970 o Museu Grão Vasco entrou em obras estruturais, tais como construção de um novo telhado, no sentido de melhorar as condições das suas salas. A 16 de Julho o Director do Museu informa Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, Ministério da Educação Nacional que será necessária a remoção de parte da colecção e sua remessa para a oficina de restauro para prosseguimento dos trabalhos, “*(...) O encarregado das obras em curso neste Museu, informou-me da necessidade de retirar a pintura quinhentista de uma das salas para prosseguimento das obras de construção do novo telhado. Não existe grande possibilidade de dar novo arrumo a tais painéis, alguns de grandes dimensões. Urgente se torna a remessa para Lisboa, Instituto de Restauro Dr. José de Figueiredo, já autorizada por despacho ministerial de 20 de Janeiro findo. Necessário era a vinda a Viseu de um técnico para preparar previamente os painéis ao seu transporte (...)*”

Pedido reformulado a 20 de Agosto de 1970 “*(...) tenho a honra de informar da urgência da vinda a Viseu de um técnico do Instituto de Restauro, a fim de preparar os quadros que têm de ser transportados para Lisboa. Este transporte urge dado o*

andamento das obras do telhado do edifício do Museu que obriga a desmontar mais duas salas”. O transporte das obras da colecção quinhentista de Vasco Fernandes decorreu sob condições especiais de transporte e segurança tal como comprova o ofício do pedido da direcção para acompanhamento do transporte de obras ao Comandante da Brigada de Transito – Quartel da GNR “(...) *solicito de V. Ex.^a uma brigada motociclista da G.N.R. para acompanhar o transporte de Viseu para Lisboa – Instituto de Restauro «Dr. José de Figueiredo» - Rua das Janelas Verdes – de Retábulos de pintura sobre tábuas, de grande valor para o património artístico da Nação. Este transporte seria feito com partida de Viseu – Museu de Grão Vasco – no próximo dia 30 às 11 horas da manhã.*”.

A 8 de Junho de 1971, foi manifestado o desejo e necessidade de exposição da colecção de pinturas de Vasco Fernandes, junto da Director-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, Ministério da Educação Nacional devido aos seguintes argumentos, “Com o prosseguimento das obras em curso no Museu de Grão Vasco, tiveram de ser fechadas ao público as salas onde eram expostas as pinturas de Vasco Fernandes. Autorizado superiormente, foram as referidas pinturas transferidas para o Instituto José de Figueiredo a fim de serem beneficiadas. São inúmeros os visitantes que lamentam não poderem apreciar tais pinturas. Já foi autorizada a sua exposição em Lisboa. No caso de tal exposição não se poder realizar, no Museu Nacional de Arte Antiga, poderia ser encontrado outro local? Parece da maior conveniência, caso fosse de autorizar, a realização de uma Exposição de toda a obra de Vasco Fernandes, reconhecida e atribuível e preparada de tal forma que o grande público compreendesse melhor a base da identificação e atribuição à Oficina dirigida por aquele pintor quinhentista”. Ao presente ofício coube resposta a 5 de Julho do mesmo ano, “ (...) *comunico a V. Ex.^a que o Museu Nacional da Arte Antiga tenciona expor alguns quadros mais representativos da Escola de Viseu, que se encontram actualmente em tratamento no Instituto de José de Figueiredo, os quais figurarão na galeria da pintura portuguesa*”. A declarada intenção obteve reforço apenas 4 anos depois a 16 de Janeiro de 1975, “*Em seguimento da nossa conversa (...) tenho a honra de comunicar que nesta data oficiei ao Museu Nacional de Arte Antiga no sentido de se realizar em Lisboa, e no mesmo Museu, a apresentação das 19 Tábuas do Mestre Grão Vasco. (...)*”

O desagrado pela demora dos tratamentos de restauro às pinturas de Vasco Fernandes provocado pelo seu afastamento à fruição do público por vários anos e a problemática que se coloca na sua guarda findo os referidos processos, enquanto decorrem as obras no Museu, foi enaltecido pela direcção do Museu Grão Vasco em 22 de Setembro de 1975 ao Director-Geral dos Assuntos Culturais, “*Dado que as obras de grande beneficiação a cargo dos Monumentos Nacionais têm ultimamente seguido com um ritmo lento, estando praticamente paradas na sua ultimação. Dado que no Instituto de Restauro me informaram, ficarem prontos os quadros, surge o problema da sua guarda. Em tempos propus a realização de uma Exposição Temporária em Lisboa. (...)*”

A elevada inquietação e ansiedade do público em voltar a ver tão estimadas obras leva o Director do Museu Grão Vasco, sob pressão, a insistir no assunto da criação de uma Exposição Temporária da Obra de Vasco Fernandes em Lisboa. Em ofício datado de 10 de Outubro propõem ao Director-Geral dos Assuntos Culturais vários locais para o possível acontecimento, “*Em prosseguimento do assunto tratado (...) tenho a honra de insistir junto de V. Ex.^a sobre o mesmo tema. No passado dia 7 reuniram-se em Viseu os Arquitectos da Direcção do Centro dos Monumentos Nacionais, conjuntamente com o Sr. Arquitecto Peres Director dos Monumentos Nacionais, a cargo de quem correm as obras. Afirmaram que esperam obter os meios para terminarem as obras do 2º andar do Museu até ao fim do ano, corrigindo o que for necessário, a fim de permitir uma perfeita conservação das pinturas, excepção feita ao aquecimento que repito imprescindível. (...) São inúmeros os visitantes que lamentam não poderem apreciar as pinturas de Vasco Fernandes e seus colaboradores, que se encontram em beneficiação no Instituto José de Figueiredo. Neste Instituto, aquando da última estadia em Lisboa, verifiquei a quase conclusão de significativo núcleo de tais pinturas. Estariam apresentáveis ao público antes do fim do ano. Para que o restauro seja devidamente efectuado bem sei não se poder ter pressa. No entanto o público exerce uma pressão, até certo ponto justificável. Portanto volto a insistir na sua Exposição Temporária em Lisboa. Já propus e mereceu aprovação superior tal Exposição. Em que lugar efectua-la? No Museu de Arte Antiga? No átrio da Estação do Rossio, uma vez que assim o Museu Grão Vasco descia até ao Povo e não era o Povo que teria que vir ao Museu? Sei bem dos riscos que se correriam e as dificuldades*

a suprir com a sua conservação, guarda e apresentação. Sugiro no entanto um outro lugar para a sua montagem e apresentação pública, um lugar muito central e acessível a qualquer passante. Refiro as salas de exposição no Palácio Foz, preciosamente no Ministério da Comunicação Social. Para a sua apresentação e montagem, o orçamento do Museu bem poderia movimentar dotações que lhe foram atribuídas. Seria igualmente imprescindível a edição de um catálogo que documentasse todas as obras existentes que sabemos serem da Oficina de Vasco Fernandes ou a ela atribuídas. Além disso a Exposição deveria ser essencialmente didática comportando montagem fotográfica em especial a documentação obtida durante o Restauro. Era premente que tal exposição fosse aberta antes do fim do Ano e seria ótimo que fosse antes da quadra do Natal. “

Sobre o decorrer desta problemática, através da carta de resposta a solicitações da Comunicação Social na pessoa do Senhor Presidente da Comissão Municipal de Turismo (Viseu), conseguimos determinar que à data (de 11 de Março de 1976) grande parte do espólio de obras de Vasco Fernandes se encontravam ainda em Lisboa e sem previsão de regresso por demora nas obras do Museu Grão Vasco alheia ao seu Director, “ (...) Sobre outras solicitações, cumpre-me informar V. Ex.^a do seguinte: DIAPOSITIVOS: De há muitos anos que procuro dotar o Museu de Grão Vasco com reproduções coloridas do seu acervo. Chegaram a ser feitas transparências 9x12 para matrizes. (...) QUADROS: Ninguém mais do que eu pessoalmente lamenta que os painéis quinhentistas das oficinas de Viseu não estejam já definitivamente expostos no Museu de Grão Vasco!... Deve ser considerado que as condições climáticas de Viseu para uma razoável conservação destas pinturas não são boas. O edifício não tinha condições para assegurar a saúde desta importante e insubstituível parte do nosso Património Artístico. Assim foi superiormente determinado o seu tratamento no Instituto de Restauro Dr. José de Figueiredo, onde ainda se encontram. Examinadas por períodos julgados idóneos têm sido tratadas dos maus tratos que os tempos e os homens originaram. Numerosos destes painéis estão já tratados e prontos para voltarem a Viseu. Não posso informar V. Ex.^a da data provável do seu regresso, uma vez que as obras em curso no edifício não serem dirigidas por estes serviços.”.

O desfecho da polémica gerada em volta da ausência prolongada de parte das obras do Museu e por carência da solicitada exposição temporária que colmatasse a necessidade de se conhecer o paradeiro do núcleo em falta, desencadeou no ano de 1977 uma publicação na “Branco e Negro”. Texto repudiado por Dr. Eduardo Leal de Loureiro, Presidente da Câmara Municipal de Viseu (a 23 de Fevereiro), em carta enviada ao Director da “Branco e Negro” em Lisboa, com conhecimento do Director do Museu Grão Vasco, *“Publicou «Branco e Negro» no seu número de ontem, assinado por A. H., uma pequena nota com o título «Viseu exige saber onde estão os quadros de Grão Vasco». Ao ler o exemplar,(...) fiquei triste, pois, quer o título quer o teor da nota, pretendem um sensacionalismo que não posso deixar de reprovar.(...) O tema dos painéis de Grão Vasco foi um dos menos abordados. Talvez dos de menor interesse para mim (...) Referi na verdade, que os viseenses cultos se preocupam com a demoradíssima estadia das pinturas em Lisboa e com as demoradíssimas (também) obras em curso no Museu Grão Vasco e que numa próxima ida à Capital procuraria colher elementos para tranquilizar os mais preocupados. Não pus, nem podia pôr, em dúvida a existência ou o regresso dos painéis (...). Sei que eles se encontram em restauro no Instituto José de Figueiredo, em Lisboa. Nem a conversa tida permitia o tom geral de escândalo (...).”* [folha 1].

“(...) As obras muito grandes, e também muito demoradas, feitas pelo Estado no Museu Grão Vasco estão quasi terminadas. Há algumas deficiências sobretudo no que respeita a infiltrações de humidade, a condições de segurança e condicionamentos de ambiente. Esperamos que venham a ser corrigidos e que brevemente tenhamos os painéis e o Museu novamente a serem juntos motivo de orgulho da museologia viseense.” [folha 2].

A primeira alusão ao termino da intervenção num conjunto de 25 pinturas do M.G.V. é feita a 8 de Julho de 1977 pelo Director do Museu Grão Vasco quando informa o Dr. Eduardo Leal de Loureiro, Presidente da Câmara Municipal de Viseu, que assim que possível as obras regressariam, *“(...) venho agradecer (...) o muito interesse posto na apresentação pública dos painéis das oficinas de Viseu do século XVI – Vasco Fernandes e seus colaboradores. (...) Já tenho igualmente comunicação do instituto de Restauro confirmando estarem terminados 25 paineis e prontos para serem transportados para Viseu. Os Monumentos Nacionais ainda no presente, trazem obras em curso em todas as*

janelas do 2º andar do edifício. (...) Espera-se que quando terminados (...) haja um mínimo de condições para que os painéis em causa possam ser expostos de forma a não sofrerem novos danos”.

No mesmo sentido de esclarecimento da opinião pública e planeamento da volta das obras, a 25 de Setembro de 1977 o Director do Museu refere em ofício ao Presidente da Câmara Municipal de Viseu que, “(...) *de maneira a tratar de esclarecer a opinião publica de forma clara (...) 3) Estes trabalhos de restauro, nos termos legais, só podem ser executados no Instituto Dr. José de Figueiredo, em Lisboa. 4) As viagens de e para Lisboa, causam sempre prejuízos nos mesmos painéis. 5) Alguns destes, pelas monumentais dimensões e quando guindados para o 2º andar, sujeitam-se a grandes riscos e a sua elevação é sempre preocupante e delicada. 6) Não podem, pelas razões atrás apresentadas, serem arrumadas em qualquer sítio, antes têm logo de ocupar o lugar próprio.” [folha 1].*

“(...) 10) Tal vistoria é urgente para que o Museu de Grão Vasco possa proceder à montagem dos suportes para a apresentação dos quadros. Suportes prontos e pagos ao fornecedor desde Dezembro de 1976. 11) Acresce à referida urgência, o estarem com o restauro terminado os retábulos quinhentistas pertencentes ao acervo do Museu de Grão Vasco e originários da Oficina de Vasco Fernandes. 12) Urge fazer o seu transporte para Viseu (...).” [folha 2].

“(...) 17) Aguardo pois, que superiormente me seja indicado como proceder. Imediatamente se providenciará ao arranjo museográfico das 12 salas do 2º andar do Museu (...).” [folha 3].

Uma breve menção (a 29 de Novembro 1978), acerca da satisfação pelo regresso das pinturas a Viseu, foi feita pelo o Presidente Messias Fuchini, Comissão de Turismo da Câmara Municipal de Viseu e enviada ao Director do Museu Grão Vasco, “ (...) *apoz o regresso dos quadros de Grão Vasco ao nosso Museu (...) Fica assim outra vez enriquecido o nosso património e contribui-se para uma melhor perspectiva turística, dada a sua fama e categoria impares”.*

Findo este “capítulo” na história do percurso recente dos painéis, e finda a documentação a que tivemos acesso no Museu Grão Vasco, importa agora fazer em

formato síntese o levantamento cronológico (dos restauros e expositivo), aplicando a metodologia já justificada no estudo dos restantes núcleos explorados na presente dissertação.

2.4.2.2 – Apontamentos dos seus percursos – Exposições documentadas.

À informação colhida nos documentos referidos no item anterior acerca das intervenções de “beneficiação” (nas pinturas do S. Pedro e do S. Sebastião), associamos os dados publicados no catálogo de referência à grande exposição dedicada a *Grão Vasco* em 1992, “*Restauro [acerca do S. Pedro]: António Castanho 1607; Fernando Mardel 1955; Instituto José de Figueiredo 1973. (...) Restauro [acerca do S. Sebastião]: António José Pereira 1882; Fernando Mardel 1943 e 1950; Instituto José de Figueiredo 1973.*”⁴³⁰. Dados declarados nas observações do relatório final dos tratamentos realizados em 2001 feito pela empresa *ArteRestauro* nestas pale, “*S. Pedro (...) A peça tem sido sujeita a tratamentos consecutivos de conservação e restauro, tendo sido a última intervenção datada de 1973 no I.JF*”⁴³¹.

Sobre estas datas, apresentamos a nossa revisão crítica e reformulação de balizações cronológicas que apresentaremos sumariamente. Critério que aplicaremos nos dados adquiridos acerca do historial destas duas pale de Viseu.

Importa salientar que na intervenção do ano de 73 foi elaborado o primeiro estudo à camada pictórica da pala de *S. Pedro*, “*Em 1973, foi elaborado, no Instituto de José de Figueiredo, um estudo de identificação e análise de pigmentos e aglutinantes, cujos dados podem contribuir para o estudo da técnica de Vasco Fernandes, sobretudo no que se refere à estrutura e espessura da camada pictural. Efectuou-se o mesmo estudo no referido*

⁴³⁰ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p.159; 174.

⁴³¹ Igual citação foi feita no relatório do S. Sebastião; Vd. Relatório Final do tratamento de conservação e restauro de pinturas pertencentes ao acervo do Museu Grão Vasco. Empresa *ArteRestauro* por António Salgado e Conceição Viana, 28 de Junho de 2001 p.1

S. Pedro de Tarouca, o que permite uma análise comparativa”⁴³². Os resultados do estudo de Luísa Alves e Maria Ribeiro foram divulgados no Boletim informativo de Actividades de Conservação e Restauro 1987/88 do Instituto José de Figueiredo, mas estranhamente não tiveram grande repercussão no estudo do núcleo de obras por elas abordado.

Passamos a citar parte dos resultados, apenas, pelo carácter introdutório no percurso do estudo científico, técnico-material, ao *S. Pedro* (mas não os analisaremos visto as «camadas pictóricas»⁴³³ não serem o nosso âmbito de estudo).

Neste sentido, “(...) A título de exemplo apresentamos, apenas, resultados da análise sobre os seguintes painéis do século XVI, atribuídos a Vasco Fernandes: «*S. Pedro*», pertencente ao Museu Grão Vasco; «*S. Pedro*», pertencente ao Mosteiro de *S. João de Tarouca*; «*Fuga para o Egipto*», pertencente ao Museu Grão Vasco de Viseu; «*Anunciação*», pertencente ao Museu Grão Vasco de Viseu. Os pigmentos identificados foram o vermelhão e a garança, a azurite, a malaquite e o resinato de cobre, o ocre, o negro animal, o branco de chumbo e o amarelo de estanho e de chumbo, só ou em mistura para obtenção das cores desejadas. Segue-se a tabela –resumo a estrutura e composição das camadas constituintes das cores apresentadas (...)”⁴³⁴.

De igual destaque na história da pintura *S. Pedro* e dentro da questão já abordada da troca das predelas entre as pinturas desta série, no ano de 2004, procedeu-se à revisão da exposição destas passando a pertencer a este retábulo o conjunto: *S. João Evangelista e Santo André, S. Bartolomeu e S. Tomé (?)*, *S. Paulo e S. Tiago*, como consta na ficha de inventário, “A imagem nº 1388 apresenta na predela: *S. Paulo Eremita, S. Jerónimo e Santo Antão, pinturas que em Maio de 2004, foram colocadas na predela do retábulo do Baptismo de Cristo e a predela deste (S. Bartolomeu e S. Tomé(?); S. João Evangelista e Santo André; S. Paulo e S. Tiago)* passou a integrar o retábulo de *S. Pedro*. Nesta troca de predelas foi também alterada a sequência que possuía no retábulo do Baptismo de Cisto,

⁴³² Vd. RODRIGUES, Dalila – *Ob.cit.*, p.159.

⁴³³ Até porque, não nos podemos alhear de que está em curso inicial a investigação da doutoranda Bárbara Maia com a temática “*Vasco Fernandes: do Mito à Realidade Material: Estudo técnico e conservativo das camadas pictóricas*”. Dissertação que encorajamos e julgamos ser da máxima relevância para complementar o “trilho” iniciado por Dalila Rodrigues e por nós seguido.

⁴³⁴ Vd. VIANA, Maria Fernanda (Dir.) – “Contributo para o Conhecimento da Técnica empregue em Obras de Arte – Estudo da composição de Pigmentos e Aglutinantes.” In *Boletim Anual do Instituto José de Figueiredo: Actividades de Conservação e Restauro 1987/1988*. Lisboa: I.J.F., 1989. p.103 – 111.

passando no retábulo de S. Pedro a ser a seguinte: S. João Evangelista e Santo André, S. Bartolomeu e S. Tomé(?), S. Paulo e S. Tiago. Aguarda-se da DDF a imagem correcta da obra para substituição da imagem principal, de acordo com a predela da peça em exposição.”⁴³⁵

De extrema relevância para o percurso das obras, e com consequências benéficas no seu futuro, estas foram classificadas em 2006 com o nível de *Interesse Nacional*, “(...) *Motivo: Necessidade de acautelamento de especiais medidas sobre o património cultural móvel de particular relevância para a Nação, designadamente os bens ou conjuntos de bens sobre os quais deve recair severas restrições de circulação no território nacional e internacional (...) devido ao facto da sua exemplaridade única, raridade, valor testemunhal de cultura ou civilização, relevância patrimonial e qualidade artística no contexto da época e estado de conservação que torne imprescindível a sua permanência em condições ambientais e de segurança específicas e adequadas. (...) Ano legislativo: Decreto n.º 19/2006; 18/07/2006*”⁴³⁶.

Ao percurso⁴³⁷ já explorado (comum a todo o conjunto) associamos na actual cronologia⁴³⁸ os dados individuais de cada uma das duas pinturas e referentes às

⁴³⁵ Vd. IPM – *Matriz: Ficha de Inventário n.º 2160* [S. Pedro]. Preenchida por Sofia Vasques em 12/10/2001; revista por Alcina Silva em 28/07/2007, p.6.

⁴³⁶ Vd. IPM – *Matriz: Ficha de Inventário n.º 2160* [S. Pedro]. Preenchida por Sofia Vasques em 12/10/2001; revista por Alcina Silva em 28/07/2007, p.4; IPM – *Matriz: Ficha de Inventário n.º 2158* [S. Sebastião]. Preenchida por Sofia Vasques em 11/10/2001; revista por Alcina Silva em 28/07/2007, p.4

⁴³⁷ Vd. Ilustração do percurso no Anexo IV, Fig. 31-67.

⁴³⁸ Para elaborarmos a presente cronologia do percurso recorreremos aos seguintes documentos: ARAGÃO, Maximiano de – *Grão-Vasco ou Vasco Fernandes Pintor Viziense Príncipe dos Pintores Portuguezes*. Viseu: Typographia Popular da Liberdade 1900; SARDINHA, António – “A autenticidade de Grão Vasco”, In *Ilustração Portuguesa*, n.º 19 (2ª série Vol.2), 1906; Relatório de Restauro n.º 925, por Fernando Mardel, 1950(?); Relatório de Restauro n.º 957, por Fernando Mardel, 1955(?); CORTEZ, Fernando Russel, dir. – *Viriatis: Arte, Arqueologia, Museologia*. In Boletim do Museu Grão Vasco. (n.º 1) Viseu: MGV, 1957, Vol I.; Relatório de Restauro n.º 95/71, por Maria Antónia Costa, 1971; Relatório de Restauro n.º 37/73, por Maria Antónia Costa, 1973; VIANA, Maria Fernanda, dir. – Contributo para o Conhecimento da Técnica empregue em Obras de Arte – Estudo da composição de Pigmentos e Aglutinantes. In *Boletim Anual do Instituto José de Figueiredo: Actividades de Conservação e Restauro 1987/1988*, ob.cit.; IPM – *Matriz: Ficha de Inventário n.º 2160* [S. Pedro]. Preenchida por Sofia Vasques em 12/10/2001; revista por Alcina Silva em 28/07/2007; IPM – *Matriz: Ficha de Inventário n.º 2158* [S. Sebastião]. Preenchida por Sofia Vasques em 11/10/2001; revista por Alcina Silva em 28/07/2007; Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob. cit.; *Relatório Final do tratamento de conservação e restauro de pinturas pertencentes ao acervo do Museu Grão Vasco*. Empresa ArteRestauro por António Salgado e Conceição Viana, 28 de Junho de 2001; Arquivo MGV: Dossiers “Restauro obras 1916-1939”; “Restauro obras 1940-1955”; “Restauro obras 1955-1983”; “Vasco Fernandes: Notícias”; “Pasta 1 MGV Fotografias (37) Dependências e anexos da Catedral Junto do Claustro superior”; “Saída temporária de

exposições e intervenções de conservação e restauro realizadas até à actualidade. Método abrangente e cujo sistema de cruzamento de dados potencia novas interpretações “à vida” destes exemplares.

Cronologia:

1607 – Restauro [S. Pedro]: Intervenção de António Castanho, sabemos não terem sido mandadas pintar de novo, pelo explícito relato da época, de serem «da mão» de Vasco Fernandes. Informação repetida em 1630 pelo cónego Botelho Pereira.

1720-1738 – Percurso: No decorrer da reforma de espírito barroco na Catedral, ordenou-se a retirada das cinco pinturas em *pala* para a Sacristia onde foram guardadas exceptuando o Calvário que permaneceu localizado na capela tumular de D. João Vicente (para onde tinha sido transferido).

1720-1738 (?) – Intervenção: Este período corresponde ainda, ao momento em que os retábulos foram separados das predelas (expostas individualmente na Sacristia). E segundo a nossa convicção terá sido ainda o tempo em que foram reduzidas as medidas primitivas dos painéis, presumivelmente na intervenção de adaptação da obra ao seu novo formato singular após apeamento e transferência para a Sacristia.

1720-1738 (?) – Intervenção [S. Sebastião]: Apesar da escassa probabilidade (e tomando a possibilidade de não terem sido realizados na oficina de Vasco Fernandes) deveremos fazer a ressalva que poderá ter sido este o momento para a

obras 1916-1939”; “Saída temporária de obras 1940-1955”; “Saída temporária de obras 1955-1983”; “Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI: Os primitivos portugueses, MNAA 1940”; DDF - IMC: Relatório de Levantamentos radiográficos. Vasco Fernandes: (1) Retábulo da Sé de Lamego (Museu de Lamego); (2) S. Pedro (Museu Grão Vasco) por José Pessoa (Museu de Lamego), 2009; LJF/IMC – Relatório 76-12 (pela Bióloga Lília Esteves do Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo). Lisboa: IMC, 2012.

realização dos esboços(?) de brocados no suporte do *S. Sebastião*, aproveitando-se o período da sua transferência para a Sacristia.

1882 – Restauro [S. Sebastião] – Intervenção de retauro realizada pelo pintor António José Pereira, conotada por Pinho Leal de *repintura atroz* às *pale* Baptismo e S. Sebastião.

1895 – Exposição (Lisboa): Colocada a possibilidade das *pale* se deslocarem para a *Academia de Lisboa* no âmbito da exposição de “Arte Sacra Ornamental”, em manifestação a povoação impediu.

1916/ 18 – Percurso: Criação do Museu Grão Vasco grande parte dos painéis foram transferidos (da Sacristia) e expostos na Sala do Capítulo, primitivo espaço do Museu.

1938 – Percurso: O crescimento da colecção do Museu G.V. justifica a luta de Almeida Moreira que culminou neste ano com a transferência dos cinco grandes retábulos – entre eles o S. Pedro e o S. Sebastião para o Paço dos Bispos.

1940 – Exposição (Lisboa): “Os Primitivos Portugueses”, o *S. Pedro* esteve presente (conjuntamente com o Calvário).

1941 – Percurso/ Restauro: Após o contacto de 4 de Janeiro, em que o Director do Museu Regional de Grão Vasco solicita ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes a «beneficiação» do *S. Pedro* aproveitando a presença sua em Lisboa e tendo terminado a exposição que intitula de “Pintura Portuguesa dos Sec. XV e XVI”, organizada pela Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários. Sugere ainda o envio para tratamento do *S. Sebastião*. Vinte dias depois o Dr. João Couto da Comissão Nacional dos Centenários à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional acede ao

pedido e ainda sugere, que juntamente com a pintura do S. Sebastião. Data de 12 de Setembro de 1941, uma nota de recepção onde o assinante Adriano Duarte Nunes afirma ter recebido quadro S. Sebastião de Vasco Fernandes no Museu das Janelas Verdes. Nesse mesmo dia 12 foi enviado o *S. Pedro* de volta para o Museu Grão Vasco.

1943 e 1950 – Restauro [S. Sebastião]: Apesar de estar em Lisboa desde 1941, apenas entre as décadas de 43 e 50, o conservador-restaurador Fernando Mardel se ocupou da pintura do *S. Sebastião*.

1946 – Percurso [S. Sebastião]: Francisco António Pestana, executa (?) a nova moldura da pintura do *S. Sebastião*. Ano em que surgiram ainda dificuldades no momento do transporte de regresso para o Museu.

1954 – Percurso: O Dr. João Couto é informado de que foi negada a presença da pintura do *S. Pedro* na exposição de Bordéus devido a dificuldades no transporte da mesma tendo em conta o seu estado de conservação. Por este motivo foi proposto (a 22 de Abril) por António da Mota Beirão o Conservador Ajudante do Museu Grão Vasco o seu restauro. Após aprovação a obra seguiu para *a oficina de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga* a 13 de Maio do mesmo ano (1954), chegando dia 18 do mesmo mês segundo o comunicado de Maria José de Mendonça (pelo Director) do Museu Nacional de Arte Antiga.

1955 – Restauro [S. Pedro]: A pintura do *S. Pedro* foi restaurada nas oficinas anexas ao Museu das Janelas Verdes por Fernando Mardel.

1955/56 – Exposição (Londres - 11/1955 a 02/1956): “Portuguese Art 800 – 1800”, na qual constou o *S. Pedro*.

1956 – Exposição (Lisboa: MNAA): Sala de Exposições Temporárias, na qual constaram o *S. Pedro* e o restante conjunto de pale, excepto o *S. Sebastião*.

1956 – Percurso (?) [S. Sebastião]: Nova moldura foi aplicada no *S. Sebastião*, o Dr. Russell Cortez declara que as molduras se vão realizar por Carlos Puga na cidade de Lisboa uma vez que a pintura também lá se encontra.

1961 – Exame [S. Pedro]: A investigadora Jacqueline Marette analisa o suporte de três das cinco pinturas desta série, entre elas o *S. Pedro*.

1970 – Percurso / Exposição: O Museu Grão Vasco entrou em obras estruturais, a 16 de Julho o Director do Museu informa Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, Ministério da Educação Nacional que será necessária a remoção de parte da colecção e sua remessa para a oficina de restauro *Instituto de Restauro Dr. José de Figueiredo*, para prosseguimento dos trabalhos.

1971/73 – Restauro / Exames [S. Pedro]: O painel do *S. Pedro* foi restaurado e documentado fotograficamente nas oficinas do I.J.F., onde foi também elaborado o primeiro estudo de identificação e análise de pigmentos e aglutinantes.

1973 – Restauro [S. Sebastião]: O painel do *S. Sebastião* foi restaurado e documentado fotograficamente nas oficinas do Instituto José de Figueiredo.

1977 – Percurso: É dada como terminada a intervenção a um conjunto de 25 pinturas do M.G.V. (mas devido à demora nas obras dos Monumentos Nacionais em todas as janelas do 2º andar do edifício) opta-se por esperar o seu fim para serem transportados para Viseu.

1978 – Percurso: As pinturas regressam a Viseu.

1992 – Exposição (Lisboa: Palácio da Ajuda – 17/03/92 a 10/06/1992): “Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento”, onde estiveram presentes o *S. Pedro* e o *S. Sebastião*.

2000 – Exame: Levantamento total por Reflectografia de Infravermelho ao conjunto (in situ) realizado por José Pessoa da DDF-IMC em parceria com o projecto de Dalila Rodrigues.

2001 – Restauro: Intervenção de conservação em ambas as *pale* e restauro na Empresa ArteRestauro.

2001 – Exposição (Viseu: Ala Norte da Igreja da Misericórdia – 28/06/01 a 05/2004): “Grão Vasco na Misericórdia”. Onde estiveram o *S. Pedro* e o *S. Sebastião*.

2001 – Exposição (Lisboa): “Outro Mundo Novo Vimos”. Onde esteve presente o *S. Pedro*.

2001 – Inventário: o inventario foi preenchido o modelo do IMP – Matriz – Inventário e Gestão de Colecções Museológicas, .no MGv por Sofia Vasques a 12/10/01 e revisto por Alcina Silva (2007).

2002 – Peritagem: Foi feita uma verificação técnica do estado de conservação à partida e à chegada do *S. Pedro* devido ao seu empréstimo para figurar na exposição de Salamanca. Pela ArteRestauro.

2002 – Exposição (Salamanca: Colégio de Santo Domingo – 12/07/02 a 15/09/2002): “Grão Vasco e a Pintura Portuguesa del Renacimiento 1500.1540”. Onde o *S. Pedro* esteve presente.

2004 – Percorso: A 18 de Maio a série de retábulos (das capelas da Sé de Viseu) foram expostos no Museu Grão Vasco, na sala “Vasco Fernandes, o Grão Vasco”.

2006 – Classificação: As pinturas foram Classificadas com o nível de *Interesse Nacional*. (Ver revisão da ficha de inventário, alteração realizada por Paula Pelúcia Aparício a 30/08/06).

2009 – Exame: Levantamento radiográfico total (in situ) ao conjunto, realizado por José Pessoa da DDF-IMC inteiramente financiado por nós no âmbito do presente trabalho e no qual integramos activamente a equipa de trabalho.

2012 – Exame: Em Março foi executada a identificação das madeiras *in situ* (S. Pedro/ S. Sebastião) pelo laboratório da tutela (Bióloga Lília Esteves) no âmbito da nossa investigação e cujos resultados vieram confirmar a nossa avaliação.

(Por motivos metodológicos passamos à apresentação sumária em formato de tabela dos dados obtidos.)

TABELA nº1:

TÍTULO PINTURA	CRONOLOGIA – EXPOSIÇÕES						
	1875 (?)	1940	1955/56 1956	1992	2001	2001	2002
<i>S. Pedro</i> (Pala Sé de Viseu)							
<i>S. Sebastião</i> (Pala Sé de Viseu)							

TABELA nº2:

TÍTULO PINTURA	INTERVENÇÕES / CONSERVAÇÃO E RESTAURO							EXAMES / PERITAGENS/ INVENTÁRIOS
<i>S. Pedro</i> (<i>Pala Sé de Viseu</i>)	1607 António Castanho	1720-1738 ?			1955 Fernando Mardel	1971-1973 I.J.F.	2001 ArteRestauro	1916-18/ 2001/2007 – Inventários 1973 – Identificação de pigmentos. 2000 – Reflectografia de IV Total 2002 – Peritagem 2009 – Rx Total 2012 – Id. Madeira
<i>S. Sebastião</i> (<i>Pala Sé de Viseu</i>)	1607 António Castanho ?	1720-1738 ?	1720-1738 ?	1882 António José Pereira	1943-50 Fernando Mardel	1973 I.J.F.	2001 AR	1916-18/ 2001/207– Inventários 2000 – Reflectografia de IV Total 2002 – Peritagem 2012 – Id. Madeira

2.5 – O Suporte do *Pentecostes*.

2.5.1 – ESTUDO TÉCNICO – ANALÍTICO DO SUPORTE.

Testemunho importante da adesão de Vasco Fernandes aos valores do Renascimento italiano de carácter humanista⁴³⁹, a pintura do *Pentecostes* apresenta o cunho valioso do artista pela presença da assinatura latinizada em capitais com o nominativo «VELASCS», ou velascus (Vd. Apêndice I, 159; 194). É um exemplar único na obra assinada por *Grão Vasco*, e onde pretendeu assinalar o sentido da sua opção montando com coerência a estrutura figurativa e simbólica. Segundo Dalila Rodrigues, até o facto de ter recorrido a um fragmento de papel para suporte da sua assinatura⁴⁴⁰ foi um meio de

⁴³⁹ Não pode ser minimizada a circunstância e o especial contexto para que foi executada esta obra. Vivia-se na época e acentuadamente em Santa Cruz um monumento “celebrativo” da reforma espiritual e material humanista do Mosteiro, seguindo esta empreitada num palco de actividade artística e de confronto de horizontes entre vários mestres.

⁴⁴⁰ Vd. Conclusões e interpretação material acerca da assinatura através dos dados recolhidos na radiografia que efectuamos à pintura, Capítulo IV.

integração no espírito de exaltação do saber e assim como a latinização sugere a erudição do mestre.

Intitulada em épocas mais remotas como *A Descida do Espírito Santo*, “(...) VASCO FERNANDEZ, SIGNÉ «VELASCS», 1535.(...) *La Descente du Saint-Espirit. Coimbra, église de Santa Cruz. Provient de la chapelle de la Porte du Couvent de Santa Cruz*”⁴⁴¹, apresentava uma vasta e incógnita história relativamente à técnica de produção e ensablagem do suporte, agravada pelas notórias alterações realizadas ao longo de décadas nas inúmeras intervenções de restauro na pintura e seu reverso, “falhas” que tentaremos atenuar.

Sabemos que é propriedade do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e de acordo com documentação explorada por historiadores como Reynaldo dos Santos, Rackzynski, Dalila Rodrigues, entre muitos outros, que por encomenda de Frei Brás de Barros se baliza cronologicamente na empreitada de quatro retábulos para o dito Mosteiro, em 1535, data em que este pintor viseense recebe parte do pagamento da sua feitura.

O presente painel que ostenta uma admirável moldura considerada coeva (Vd. Anexo I, Fig. 161- 167), provem da encomenda realizada para o retábulo da Capela do Espírito Santo do Claustro da Portaria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, sendo este a pala central do mesmo, “Em 1541, D. Fernando de Mendanha considera pintado «por mão de outro Apeles». Em finais do mesmo século, Frei Jerónimo Roman, descrevendo também minuciosamente o mosteiro, refere-se à capela do Espírito Santo da seguinte forma: «mandada fazer por D. João III, excelente pela traça, é muito boa a mão de quem lavrou e pintou ali».(...) Foi durante anos uma obra controversa, por se supor que a assinatura VELASCS não correspondia á forma latinizada de Vasco. Reynaldo dos Santos, através do Livro da Receita e Despesa do Mosteiro de Santa Cruz, referente ao ano de 1534-35, e de um recibo de pagamento a Vasco Fernandes de uma prestação de quatro retábulos executados para este mosteiro vem definitivamente provar a sua autoria e cronologia (...)”⁴⁴².

⁴⁴¹ Vd. MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle: publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique* Paris: A.&J.Picard, 1961, p.202.

⁴⁴² Vd. RODRIGUES, Dalila – *Ob. cit.*,p.153.(Sublinhado nosso).

Desta importante e documentada⁴⁴³ empreitada de quatro *retábulos pale*, apenas sobreviveu o extraordinário *Pentecostes*. Refira-se que a quantia de três mil reais que Vasco Fernandes recebeu de Santa Cruz de Coimbra e absolutamente menor comparativamente aos quatrocentos e setenta mil reais mais quantias em géneros (vinho, trigo). Como bem notaram Vasco Graça Moura⁴⁴⁴ e Dalila Rodrigues, esse documento refere-se expressamente à liquidação de uma das prestações dadas no decorrer da empreitada, se bem que o mais usual era o pagamento faseado em três datas: o inicial e o final com verbas maiores e o parcelar intercalar com somas menores.

Após reformas no Mosteiro em que o Claustro da Portaria foi demolido à data da construção dos Paços do Concelho, este único sobrevivente dessa encomenda foi transferido para a sala da Sacristia, lá permanecendo exposto por largas décadas (Vd. Anexo IV, Fig. 74; 82; 83). Tendo sido aí analisado por vários críticos de cujos registos podemos destacar o de Robinson em 1865, visto que situa a pintura e alude às suas dimensões, “(...) *grande e importante taboa pendurada na sacristia chamou logo a minha atenção. Esta pintura de cinco pés e três pollegadas de largo por cinco pés de altura* (...)”⁴⁴⁵.

Desde do ano de 2003, período em que decorreram as comemorações de *Coimbra Capital Nacional da Cultura*, localiza-se em destaque na sala principal da exposição intitulada “*Memórias de Santa Cruz*” presente na Sala do Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz (Vd. Anexo IV, Fig.81) e onde se deteve até à actualidade⁴⁴⁶.

Não dispondo de nenhum elemento documental que permita avançar com segurança novos dados acerca do contrato da obra ou mesmo acerca da sua realização, avançamos com o projecto multidisciplinar⁴⁴⁷ do seu estudo técnico e material em 2007, no qual fomos

⁴⁴³ Vd. SANTOS, Reynaldo – “Carta sobre a autoria do Pentecostes de Santa Cruz de Coimbra”, In *Diário de Notícias*, Lisboa, 10 de Setembro de 1921. E ainda, Vd. COELHO, Maria Helena da Cruz – Receitas e Despesas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535. In *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Coimbra: U.C., 1984, pp.375-459.

⁴⁴⁴ Vd. MOURA, Vasco Graça – Vasco Fernandes ou a pintura entre a Flandres e as Beiras. In *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob. cit., pp.11-17.

⁴⁴⁵ Vd. ROBINSON, J. C. – *A antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra atribuídos por tradição a Grão Vasco*, ob. cit., p.41.

⁴⁴⁶ Informação garantida até à nossa última avaliação em 2012 (feita a 04 de Junho).

⁴⁴⁷ Equipa técnica: Ana Calvo (orientação), Jorgelina Carballo, Joana Salgueiro, Salomé de Carvalho, Luís Bravo. Exames realizados: EDXRF; Fluorescência de U.V.; Fotografia de I.V.; Radiografia, Levantamento fotográfico integral, frente e reverso (Macrofotografia, Luz rasante).

responsáveis pelo apoio à realização do levantamento radiográfico⁴⁴⁸ e pela interpretação dos seus resultados (integrando a equipa de trabalho da Escola das Artes - UCP/CITAR).

2.5.1.1 – O painel do *Pentecostes*: O sistema de ensablagem original

Apesar da moldura não se integrar no âmbito deste trabalho, é da maior relevância a divulgação dos novos dados descobertos ocasionalmente, ao longo da investigação de informações sobre o suporte.

Moldura – A moldura quadrangular *em madeira de carvalho* é constituída por membros de madeira (cujo número não é possível determinar com exactidão), apresenta decoração da talha baixa composta por ornamentação espaçada à base de elementos comuns nas ornamentações arquitectónicas quinhentistas (Vd. Apêndice I, Fig. 161-165). É composta por duas pilastras “*com grutescos entalhados e encimados por uma cornija também entalhada. São visíveis restos de folha de ouro, nas zonas mais profundas de forma esculpida, actualmente só se encontra dourado (e a ouro de imitação) o friso junto à pintura. Existem locais com falta de suporte (...). Durante um tratamento anterior foram colocadas placas de madeira aparafusadas, para reforço dos cantos superiores, assim como para fixação da pintura à moldura foram colocadas fasquias de madeira e*

⁴⁴⁸ Deste modo a componente técnica analógica da investigação recaiu sobre o estudo com rigor das intervenções de conservação e restauro equitativamente a todos os dados visíveis e documentados exaustivamente, dos quais se pôde extrair novos avanços com solidez. Igualmente pela facilidade de acesso (físico) ao contacto com o painel e aos aspectos documentais inerentes à obra por parte da sua tutela, o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra da Diocese de Coimbra factor determinante para o sucesso do estudo. (Vd. SALGUEIRO, Joana; CARVALHO, Salomé – Radiografia *in situ* do *Pentecostes* do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: Estudo Técnico do suporte e sua relevância na História da Conservação e Restauro da pintura sobre madeira portuguesa. In *ECR n.º1*, 2009. pp.113-127. [Em linha] <http://citar.artes.ucp.pt/ecr/PT/arquivo.php>).

tramelas.”⁴⁴⁹ No reverso, os membros unem-se por cantos triangulares, lisos e/ou colados, encontrando-se as uniões ensambladas e reforçadas por pregos de ferro.

Confirmarmos a contemporaneidade entre a moldura e pintura por referências como “(...) ostentando ainda uma magnífica moldura coeva”⁴⁵⁰, já Luciano Freire tinha aludido a esta moldura no seu relatório intitulado “*Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal, segundo notas tomadas no período de execução desses trabalhos*” redigido entre 1911 – 1933 e actualmente publicado, texto que apesar de valer pela sua “ (...) visão marcadamente pessoal e parcial (...)”.⁴⁵¹; Freire relata acerca da moldura pertencente ao *Pentecostes* de Vasco Fernandes o seguinte episódio de paralelismo “ *Avoluma entre esses trabalhos o tratamento do quadro {47} «Enterro de Christo» (...) Teve este quadro rica moldura no estilo do Renascimento, trabalho realizado na Escola Industrial, de Coimbra, sob a direcção de António Augusto Gonçalves e copia de uma do século XVI, existente na sacristia da igreja de St^a. Cruz de Coimbra, onde emoldura o «Pentecostes», de Velascus. (...)*”⁴⁵². Depreendemos deste registo que foi realizada uma cópia da moldura do século XVI do *Pentecostes* para a pintura *Deposição no Túmulo* de Cristóvão de Figueiredo; o que corrobora com a premissa da moldura ser contemporânea à pintura.

Aparentemente pelas características do veio e segundo avaliações anteriores, trata-se de madeira de carvalho com superfície altamente alterada, pequenas marcas e irregularidades na execução dos elementos de talha indiciam uma execução manual do entalhe e certamente era talha dourada de origem, apesar de actualmente se encontrar limpa e com a superfície de madeira a nu. Descobrimos que estas alterações se deveram a uma profunda intervenção para a remoção da apelidada *espessa camada de tinta* realizada à data da “beneficiação” de Fernando Mardel em 1939, descrita no Comunicado *Proc. Nº10; Ofício nº786* para a devolução das obras emprestadas no âmbito da Exposição dos Primitivos Portugueses a 29 de Abril de 1941 pelo Secretário da Secção das Exposições,

⁴⁴⁹Vd. *Relatório Final do tratamento de conservação e restauro de pinturas pertencentes ao acervo do Museu Grão Vasco*. Empresa ArteRestauro por António Salgado e Conceição Viana, 28 de Junho de 2001.

⁴⁵⁰Vd. RODRIGUES, Dalila – *Ob. cit.*, p.153.

⁴⁵¹Vd. CRUZ, António João, dir. – *Conservar Património*. Lisboa: ARP. nº5 (Dezembro - 2007), p. 3.

⁴⁵²Vd. FREIRE, Luciano – *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos*. In *Conservar Património. ob cit.* pp.15-16.

Augusto Cardoso Pinto, da Comissão Nacional dos Centenários – Secção das Exposições de Arte – Museu das Janelas Verdes, onde informa ao Exmo. Sr. Prior da Igreja “*Cumprime comunicar a V^aEx^a que no próximo dia 1 de Maio seguirão para essa cidade os quadros pertencentes à Igreja de Santa Cruz que vierão á Exposição dos Primitivos. Todos os quadros foram restaurados excepto aqueles que não necessitavam restauro. (...) A moldura do «Pentecostes» foi descascada da espessa camada de tinta grosseira e posta na madeira na côr natural o que permite apreciar a finura da talha*”.

No entanto, anteriormente à realização das radiografias estávamos já convictos de que a relação entre ambas terminava na correspondência cronológica, visto existirem alguns dados que atestam a adaptação da pintura à moldura, visto que partindo da premissa de que a moldura de uma pintura será um auxiliar físico, colocado paralelamente e justaposto à superfície desta, podendo ter como função (além de uma forte carga decorativa de realce da obra que delimita) a melhor e mais segura fixação desta à estrutura retabular ou à parede quando isolada, não é comum uma folga deste alcance.

Pela observação à lupa detectamos existirem zonas de repinte, irregularidades já sentidas anteriormente pelos técnicos de conservação e restauro que se ocuparam desta obra e os quais passamos a citar, “*Nas extremidades observam-se irregularidades que sugerem a existência de rebarba*”⁴⁵³; extremidades ou limites que apresentam certa heterogeneidade (folga) perante o encaixe na moldura e associada à folga, comprovando sem margem para dúvidas a nossa observação da colmatação da folga com repinte, em 1991 no relatório da intervenção realizada no I.J.F. consta a seguinte anotação, “*Nota: Houve provavelmente uma adaptação da pintura à moldura, pelo que os elementos laterais têm pintura não original*”⁴⁵⁴. Sendo mais um forte indício de que não se trata da moldura original desta pala.

Surpreendentemente quando efectuávamos a análise aos resultados obtidos na radiografia descobrimos um outro dado, não visível à vista desarmada e nem patente nos exames de Fluorescência U.V. ou Fotografia I.V., isto é, a moldura quinhentista original e

⁴⁵³ Vd. VIANA, Conceição; SALGADO, António – *Relatório de intervenção na pintura Pentecostes de Vasco Fernandes no âmbito da exposição de Salamanca 2002*. Lisboa: ArteRestauro, 2002.

⁴⁵⁴ Vd. FONSECA, Maria Constança Pinheiro da; CORREIA, Pedro; GORDO, João – *Relatório de intervenção no Pentecostes de Vasco Fernandes Restauro 34/91*, Instituto José de Figueiredo. 1991.

constituente da estrutura do *retábulo pala* teria que ter obrigatoriamente nos dois cantos superiores remates de talha vazada adoçados e fixos por cavilhas à superfície cromática. Característica que a moldura actual não apresenta, sendo mais um forte motivo para juntarmos à nossa argumentação.

Baseamo-nos nas formas simétricas que nos surgem (Vd. Anexo V, Fig 3) proveniente do material radiopaco das massas de preenchimento colocadas sobre as zonas cromáticas em tempos danificados pela presença de talha, delimitando essas zonas específicas. Esses motivos decorativos agora perceptíveis assemelham-se à técnica e formas usadas nas molduras das várias estruturas retabulares do século XVI de influência flamenga. Corroborando esta tese, surgem as já referidas cavilhas de madeira (de 0,5cm de diâmetro) colocadas atravessando as pranchas e na sua totalidade apenas nestes locais, cantos superiores, o que pode indiciar a veracidade da presença desses volumes (motivos de talha), fixos e assentes sobre a pintura (Vd Anexo V, Fig. 4).

Suporte:

O Painel do Pentecostes apresenta um suporte, constituído por 9 pranchas de corte tangencial (Vd. Apêndice I, Fig. 160 ; Apêndice II, Esquema 25-27), dispostas no sentido vertical, aparentemente de madeira de carvalho, *Quercus s.p.(?)*⁴⁵⁵ com fio longitudinal (Vd. Apêndice I, Fig. 180; 181; 185). Descrição já realizada no estudo da especialista Jacqueline Marette em 1961, “*CHÊNE (...) ÉCOLE PORTUGAISE (...) VASCO FERNANDEZ, SIGNÉ «VELASCS», 1535. 313. La Descente du Saint-Espirit. Coimbra, église de Santa Cruz. Provient de la chapelle de la Porte du Couvent de Santa Cruz. 1.610 x 1.630 x 8 mm. (bords). (...) Fil longitudinal. Bon état dans l'ensemble; rares trous de vers. Neuf planches. Panneau aminci sur les bords.*”⁴⁵⁶. No entanto, a origem precisa da

⁴⁵⁵ Esta conclusão conta com a gentil confirmação dada em comunicação pessoal com a bióloga Lília Esteves do IMC-IP. Visto a presente investigação se encontrar impossibilitada de realizar a identificação científica da madeira e a dendrocronologia por resposta negativa ao pedido de autorização para a elaboração destes exames por parte do Bispado de Coimbra que tutela da obra.

⁴⁵⁶ Vd. MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle: publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, ob cit.*, p.202 – 203.

espécie da madeira carece dos exames científicos por intermédio de análise de micro-amostra para ser determinada e datada.

Contudo, admite-se uma possível proveniência nórdica, pois esta “*essência coaduna-se com a referência «bordos de Frandes» contida nos termos do único contrato conhecido para obra de pintura no século XV, celebrado em Évora, a 13 de Outubro de 1460, (...) Este contrato e os dois mais detalhados documentos notariais congéneres do início do século XVI (retábulo da Sé de Lamego) acusam a preferência por madeira importada da Flandres em empreitadas importantes. Nesta região, por sua vez, grande parte do carvalho utilizado na construção de suportes para pintura provinha de florestas da bacia do Báltico (cf. Verougstraete-Marcq e Van Schoute 1989, p.14).*”⁴⁵⁷

Somos “forçados” a fazer aqui um pequeno desvio no fio condutor desta descrição técnica, visto que, não podemos deixar de destacar, dentro do contexto do historial e conjecturas levantadas através da identificação do suporte desta pala, a teoria de Adriano Gusmão (que defendera afincadamente em 1968) que a pintura «Assunção da Virgem» pertencera ao conjunto de «retauolos» pintados em 1535 para Santa Cruz de Coimbra, tendo por base hipotética os suportes de carvalho, visto que a oficina de Vasco Fernandes recorria mais frequentemente a castanho, “A «Assunção» é uma pintura sobre madeira de carvalho, tal como a de Santa Cruz. Só no antigo retábulo da Sé de Viseu (1505), que é duvidoso, como vimos, seja da mão de Vasco Fernandes, e no retábulo de Freixo de Espada- à-Cinta, presumivelmente da sua oficina ou influência (c. 1520), encontramos o suporte de carvalho. Mas o painel da «Assunção» deste retábulo de Freixo, note-se, é composição totalmente diferente. Todas as outras pinturas, que se executam ao longo de trinta e tal anos de actividade de Grão Vasco, são sempre sobre suporte de madeira de castanho. Averiguadamente do mestre de Viseu, sobre madeira de carvalho, só a pintura de Santa Cruz de Coimbra, de 1535. O quadro do Museu Nacional de Arte Antiga é igualmente pintado sobre pranchas de carvalho e provém, para mais, duma antiga colecção de Coimbra. Estas duas condições reunidas e coincidentes com o estilo da obra podem levar-nos a presumir que a «Assunção da Virgem» pertença à mesma série de

⁴⁵⁷ Vd. VANDEVIVERE, Ignace; ABRANTES, Anapaula – *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.

Santa Cruz, conquanto as dimensões não sejam idênticas. (...) o seu tamanho actual [referindo-se ao da Assunção da Virgem] não corresponde ao primitivo, pois que as suas pranchas foram, como bem se observa pelo verso, profunda e desigualmente desbastadas e cortadas. O painel deve ter sido aplicado noutra local e tido outro emolduramento.”⁴⁵⁸

A supracitada teoria chegou a ser colocada por A. Gusmão a Luís Reis Santos que após ponderação respondeu por carta a 28 de Julho de 1967 conotando a sugestão como sedutora e que não lhe causa repugna mas salienta que a hipótese nada tem a sustenta-la, diz ainda no que se refere aos suportes, “Relativamente às dimensões diferentes dos dois painéis, isso não tem nenhuma importância, tanto mais que os quatro retábulos de Santa Cruz devem ter sido independentes, como é de crer, pela moldura, coeva da pintura, que o «Pentecostes» ainda hoje conserva. Também considero não terem importância as madeiras de suporte, com que muitos se preocupam; nem mesmo que num conjunto, sejam de qualidades e origens diferentes.”⁴⁵⁹. Este testemunho passou-se à apenas 45 anos e acaba por ser de supra importância pois transparece, em parte, a mentalidade vivida ao longo de séculos no que se refere ao interesse pelo estudo dos suportes lenhosos e que na opinião de muitos até muito recentemente era um trabalho desnecessário e sem interesse como contributo para a História da Arte.

Retomando o levantamento técnico, a largura destas pranchas, exceptuando as tábuas das extremidades, varia entre os 18,5cm e os 26,5 cm. As pranchas que delimitam a pintura são manifestamente mais reduzidas e medem 5,5cm e 6,5 cm. No que se refere à altura, o valor comum é de 165 cm, sendo apenas a central é ligeiramente maior, atingindo os 165, 4cm. A espessura foi o valor que mais sofreu alterações com as intervenções de conservação e restauro, vendo a sua superfície do reverso ser reduzida por desbaste para os seguintes valores: nas laterais de 1cm a 1,3cm e nos topos de 1cm a 1,5cm (Vd. Apêndice I, Fig. 171).

À vista desarmada, observamos a presença de 5 tipos de ensablagem: 3 variantes de malhetes embutidos cortados ao centro em “duplas-caudas de andorinha” e dois diâmetros de cavilhas de madeira (Vd. Apêndice I, Fig. 177-179; Apêndice II, Fig. 27). A

⁴⁵⁸ Vd. GUSMÃO, Adriano de – Os «Grão Vasco» de Lisboa. Um «Retauolo» de Santa Cruz de Coimbra no Museu das Janelas Verdes. In *João Couto In Memoriam, ob.cit.*, pp.42-43.

⁴⁵⁹ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp.43-44. (Sublinhado nosso)

técnica de união original observada em radiografia⁴⁶⁰ é feita por cavilhas cilíndricas de madeira, 32 elementos de secção cilíndrica colocadas com o veio perpendicularmente ao das pranchas pelo denominado método de furo-respiga. As dimensões destas cavilhas oscilam entre os 4 e 5,8cm de comprimento e 1,3 a 1,5cm de diâmetro, estando estas dispostas em 4 fiadas horizontais com espaçamentos regulares entre si.

Fruto da interpretação da ordem e execução dos furos onde encaixam as cavilhas, pode determinar-se com precisão como foi montado o painel. Visto que a cavilha é colocada intencionalmente, por norma, apenas preenche a totalidade do lado do furo onde é inserida inicialmente, sendo posterior o encaixe no furo da prancha que vai unir deixando um espaçamento oco nas zonas não preenchidas.

Observando a radiografia conclui-se que apenas a “primeira” tábuia foi ligada da esquerda para a direita, sendo as restantes oito tábuas ensambladas ciclicamente da direita para a esquerda. Poderá ser hipoteticamente um sinal de que o mestre ensamblador optou por aproveitar racionalmente as madeiras que dispunha, visto que coincide com o facto das duas pranchas dos extremos, remate do painel, serem as de menores dimensões;

Presenciamos então, 3 variantes dimensionais de malhetes em “duplas-caudas de andorinha”, perfazendo no total 34 *caudas* cortadas e coladas ao centro e inseridas com o veio coincidente com o sentido do veio das tábuas originais, dispostas em 4 fiadas idênticas. Todas têm origem na intervenção de 1991, época em que foram substituídas (Vd. Anexo IV, Fig. 73).

As cavilhas de madeira primitivas (Vd. Anexo V, Fig. 6), surgem todas inseridas perpendicularmente ao veio da madeira da prancha e rondam os 5cm de comprimento. As 4 cavilhas de maior diâmetro 1cm (Vd. Apêndice I, Fig.187), dispõem-se verticalmente na extremidade na trancha lateral esquerda, distando umas das outras cerca de 50cm. As cavilhas de menor diâmetro, 0,5cm não apresentam homogeneidade na localização sendo apenas comuns nas arestas do topo superior do painel sendo que parte delas são notórias do lado anverso. Isto é, observa-se uma circunferência em estalado na camada pictórica, o que atesta o atravessamento total da espessura da tábuia (com a funcionalidade de fixação da pintura à talha?; Vd. Apêndice I, Fig 186; Anexo V, Fig. 4).

⁴⁶⁰ Vd. Interpretação do exame radiográfico no Capítulo IV.

No reverso é visível ainda o vestígio (devido ao forte desbaste) do rebaixo linear de 1cm na extremidade inferior, talvez da primitiva adaptação à moldura original, visto que a presente moldura apesar de coeva, não deverá ser a pertencente à estrutura retabular (Vd. Apêndice I, Fig.190).

São visíveis as consequências provocadas pelo intenso ataque do insecto xilófago, outrora activo, mesmo após a forte supressão da espessura da madeira, rebaixada uniformemente numa das beneficiações do início de 1900 (Vd. Apêndice I, Fig. 173). Consequentemente, durante as intervenções anteriores o painel foi sujeito a tratamentos insecticidas, preventivos e curativos, contra os referidos ataques, assim como foi submetido a tratamentos de consolidação e limpeza, factores de alteração da tonalidade natural da madeira.

Registo pormenorizado das Dimensões – Suporte:

Dimensões totais da superfície pictórica visível:

Altura: 158,4 cm;

Largura: 161,7 cm;

Dimensões totais do reverso visível⁴⁶¹:

Altura: 165 cm;

Largura: 166,5 cm;

Espessura: 1 a 1,5cm;

Dimensões totais do reverso com moldura⁴⁶²:

Altura: 199cm;

Largura: 206 cm;

Espessura: 13,3cm;

As dimensões de todos os detalhes e elementos constituintes da obra, por razões de melhor percepção seguem anotadas em gráficos à escala (Apêndice II, Fig. 25). É

⁴⁶¹ Vd. Gráfico F, p.117.

⁴⁶² Vd. PASCOAL, Simões; FREIREXPO – [Auto de levantamento] 2003 Julho 12, Coimbra [a] Pde José Bento Vieira. 2003. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal. (Anexo II - Doc. N°24, p.141).

conveniente alertarmos que apesar de todas as medições do suporte terem sido realizadas a partir da superfície de madeira visível ao observador, com moldura, estas são exactas devido à folga de cerca de 0,3 mm entre a moldura e os limites da pintura (Vd. Apêndice I, Fig. 175; 189).

É com alguma perplexidade que se encontra informações contraditórias, referencias convictas mas mal fundamentadas, sobre as dimensões do Pentecostes que foram sendo publicadas ao longo dos anos em catálogos.

2.5.2 – ESTUDO HISTÓRICO DO SEU PERCURSO.

2.5.2.1 – Fortuna Crítica - Novos documentos.

Á semelhança das fortunas críticas anteriores, pouca informação histórica restou e resta por divulgar, remanescendo ignorada a correspondência recente dos arquivos do Mosteiro, e sendo essa uma fonte valiosa de informação relativa à obra, nesta fortuna crítica iremos tratar toda essa informação. Assumida como menos relevante para o campo da História de Arte, mas de grande interesse para a clarificação do percurso da obra e para o estudo conservativo da matéria da pintura.

Os seguintes parágrafos com dados citados por ordem cronológica aludem a breves menções de: Cartas, Ofícios⁴⁶³, pertencentes às pastas intituladas *Movimento: Entrada e Saída das Obras de Arte de Santa Cruz* do Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, consultados em Março de 2008. Sendo na sua maioria os remetentes ou destinatários: Museus, Comissários de Exposições, o Pároco de Santa Cruz e a Diocese de Coimbra, de onde pode ser recolhido uma série de dados nunca antes analisados. Os conteúdos citados não foram sujeitos a correcção ortográfica mas apresentam sublinhado nosso.

⁴⁶³ Vd. Anexo II – Documentos.

Data do ano de 1939 o documento mais antigo encontrado na referida pasta dos registos dos pareceres, deliberações e das formalidades referentes aos empréstimos para exposições temporárias. Foi redigido em Lisboa a 16 de Setembro por parte da Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte, entidade que tratava do empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses prevista para 1940. O presente documento é a nota de acordo depósito de obras, encontra-se assinado por Joaquim Duarte Alexandre (Depositante – Padre da Igreja de Santa Cruz de Coimbra) e Augusto Cardoso Pinto (Secretário da Secção das Exposições - Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte). Partindo deste testemunho pode iniciar-se a definição do percurso do painel do Pentecostes, pois neste menciona-se o seguinte, “*A Igreja de Santa Cruz, de Coimbra representada pelo Exmo. Senhor Padre Joaquim Duarte Alexandre (...) depositou no Museu das Janelas Verdes para figurarem na Exposição de Pintura Portuguesa dos Séculos, XV e XVI, a realizar em 1940 junta, as seguintes obras: Oito quadros pintados sobre madeira representado: Pentecostes (...) com as respectivas molduras*”.

Remetemos, novamente, para o documento já citado na presente dissertação que data de 24 de Janeiro de 1941 em que o Dr. João Couto da Comissão Nacional dos Centenários à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional sugere, que juntamente com a pintura do *S. Sebastião* do Museu Grão Vasco, seja enviada, a pala do *Pentecostes* (da Sé de Viseu), aproveitando a presença nas oficinas de restauro da pala do *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra para se fazer estudos comparativos, “*(...) Julgo que seria oportuno obter do Director do referido Museu a necessária autorização para a saída da pintura da mesma série que representa o Pentecostes. Talvez viesse ainda a tempo de poder ser confrontada com a pintura da Sacristia de Santa Cruz, de Coimbra, em que está pintado o mesmo assunto*”.

Em sequência outro registo documental emitido em Lisboa a 29 de Abril de 1941, em formato de ofício, alude à devolução das obras emprestadas no âmbito da Exposição dos Primitivos Portugueses. O remetente, Augusto Cardoso Pinto (Secretário da Secção das Exposições da Comissão Nacional dos Centenários – Museu das Janelas Verdes),

dirige-se ao Prior da Igreja de Santa Cruz de Coimbra informando, “*Cumpre-me comunicar a V^aEx^a que no próximo dia 1 de Maio seguirão para essa cidade os quadros pertencentes à Igreja de Santa Cruz que vierão á Exposição dos Primitivos. Todos os quadros foram restaurados excepto aqueles que não necessitavam restauro. (...) A moldura do «Pentecostes» foi descascada da espessa camada de tinta grosseira e posta na madeira na côr natural o que permite apreciar a finura da talha. A beneficiação dada aos quadros é sem dúvida muito vantajosa tanto para a sua conservação como para a sua valorização estética. (...) A Bem da Nação. (...)”*. Dados da maior importância pois aludem à prevista data de devolução da pintura, 1 de Maio de 1941 (após a exposição), e à intervenção de conservação e restauro na moldura.

Os documentos que se perfilam correspondem a cartas datadas de 1982/83, anos em que ocorrem novamente registos do percurso da pintura. A 2 de Setembro de 82 é emitido o parecer favorável acerca do empréstimo de obras pelo vigário Geral Mons. Leal Pedrosa (Diocese de Coimbra) ao Senhor Pe. José Bento Vieira (Igreja de Santa Cruz), “*Tendo sido solicitado pelo Comissário Geral para a Organização da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, o empréstimo de algumas peças de arte, abaixo indicadas, venho comunicar que está autorizado tal empréstimo, devendo preencher e enviar ao Comissário as fichas respectivas (...) Agradecendo não demore a efectivação da diligência pedida, aproveito para apresentar os melhores cumprimentos. (...) Obras pretendidas, da Igreja de Santa Cruz: (...) – Vasco Fernandes – “Pentecostes” (...)*”. Associado a este, a 7 de Março de 1983 é entregue Igreja de Santa Cruz de Coimbra, por João de Bettencourt, a proposta para o valor de seguro das obras que vão constar na exposição “*Dado que as fichas de empréstimo, que fizeram o favor de no remeter, referentes às peças que serão expostas na XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura: “Os Descobrimentos dos Portugueses e a Europa do Renascimento”, não vinha mencionado o valor do seguro que pretendiam que fosse atribuído, vem este Comissariado comunicar que propõe o valor de: Peça 1 Pintura, seguro 1.000.000\$00 (...)*”.

Conferido o valor de seguro da pintura do Pentecostes, estavam aliadas as condições para a recolha da obra. A 6 de Abril de 1983 em carta enviada pelo chefe dos serviços administrativos, Renato Madeira, para a Igreja de Santa Cruz “*credenciam os*

funcionários (...) que a partir do dia 11 de Abril de 1983 se deslocam às seguintes localidades (...) Coimbra, onde vão proceder à recolha de diversas peças de arte para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura.”, em Telegrama enviado pelo Comissário adjunto, João de Bettencourt ao Reverendo Pároco firmou-se 13 de Abril.

Para finalizar o processo burocrático da exposição de 7 de Abril – 7 de Julho de 1983, segue-se a *Ficha de Empréstimo* remetida pelo Comissário Geral Dr. Pedro Canavarro e preenchida Sr. Padre José Bento Vieira “1- Nome do país: Portugal; 2 – Proprietário (O nome deve figurar no Catálogo do seguinte modo): Igreja de Santa Cruz de Coimbra (...) 4 – Título da Obra: Pentecostes; (...) Nome do Autor/ Artista ou Escola): Vasco Fernandes (Grão Vasco); [folha1]. 7ª Data (se a obra é datada, indicar a localidade e assinatura: Está Assinada. (...) 8 – Material e técnica: não tem nada escrito, 9 – medidas em cm: altura 2m, Largura 2m, espessura 0,15; 11 – Indicar quaisquer defeitos no estado de conservação da obra: Bom estado; 12 – Valor do seguro: Incalculável (...) 15ª História e Proveniência (antigas colecções, leilões, etc.): Provem da Capela do Mosteiro do Convento de St.ª Cruz [folha2]. b) – Exposições onde a obra tenha figurado, etc. – Londres. (...) 16 – Autoriza o Comissário a fotografar esta obra durante o período de exposição? Sim. 17 – Autoriza a reprodução desta obra para a difusão audiovisual da exposição no quadro do programa do Conselho da Cooperação Cultural do Conselho da Europa? Sim.[folha3] (F) Formação de arquivos fotográficos da Exposição, (que ficarão depositados na Biblioteca Nacional, Lisboa, acessíveis para consulta de investigadores): Sim; (...) Assinatura do emprestado: José Bento Vieira [folha4]”.

Anos mais tarde em 1990 iniciam-se os contactos para a Europália 91 – Portugal, exposição internacional comissariada em Portugal pela Dr.ª. Simonetta Luz Afonso. Após contactos por ofício enviados à Diocese de Coimbra, o vigário Geral Mons. Leal Pedrosa a 5 de Dezembro sugere “Em resposta aos ofícios enviados ao Senhor Bispo de Coimbra, a propósito da cedência de algumas peças de arte, desta diocese, para figurarem na Europália 91, venho comunicar o seguinte: (...) 2. Está autorizada a recolha das peças que necessitam de restauro no Instituto José de Figueiredo; 3. Está autorizada a intervenção dos técnicos do Arquivo Paroquial da Fotografia para fotografarem as mesmas peças (...)”.

Em resposta ao parecer favorável a 09 de Janeiro de 1990, a Dr.^a, Simonetta Luz Afonso Directora das Exposições (Comissariado para a Europália 91 – Portugal) endereça ao Padre José Bento Vieira informações detalhadas sobre o âmbito e condições desta “A Europália é um festival que se realiza na Bélgica, de dois em dois anos, e onde, através de manifestações de índole diversa, se dá conta dos vários aspectos da história e da cultura de um país. Em 1991, durante três meses que se estendem de Setembro a Dezembro, A Europália será dedicada a Portugal (...) O transporte será realizado nas melhores condições de segurança, estando neste momento a ser estudadas pelo Departamento de embalagem da Europália, as embalagens definitivas que transportarão a peça para a Bélgica. O Departamento de Embalagem é constituído por duas conservadoras de museu e um técnico da RN Trans, empresa que executará as embalagens, em colaboração com a National Gallery of Arts de Washington (...) Assim contamos proceder à recolha das peças escolhidas, e que necessitam de restauro, no mês de Fevereiro, aguardando apenas nos sejam facultados os valores de seguro.”

A 19 Fevereiro de 91 é sugerida por parte da Dr.^a. Simonetta a substituição de uma das obras solicitadas, justificando “*Na sequencia dos contactos anteriores (...) entre as obras solicitadas encontrava-se um quadro da Igreja de Santa Cruz, o “Calvário” da autoria de Cristóvão de Figueiredo, devido às suas grandes dimensões e dificuldade de deslocação foi julgado melhor não levar esta obra que seria substituída por uma outra pintura da mesma Igreja, o “Pentecostes” (...) .*” Dado atestado no recibo de 12 de Abril do mesmo ano “*Em troca do presente documento entrega-se ao Sr. Fernando Rodrigues Branco, funcionário da transportadora RN-Trans e ao serviço do Comissariado para a Europália 91 – Portugal, a pintura Pentecostes, de Vasco Fernandes pertencente à Igreja de Santa Cruz de Coimbra a fim de ser transportada para restauro no Instituto José de Figueiredo, tendo o seguro de transporte sido já efectuado. (...)*”.

No desfecho do processo da Exposição Europália 91, confirma-se o restauro do Pentecostes de Vasco Fernandes no Instituto José de Figueiredo em 1991, através da Carta /Guia de entrada 40/91 emitida ao Pároco a 28 Maio “*(...) junto se envia (...) a Guia de entrada 40/91. [folha1]; Guia – “ (...) Em troca deste documento entregar-se-á Diocese de Coimbra – Igreja de Santa Cruz (...) os seguintes objectos_ uma pintura a óleo*

s/madeira representando “Pentecostes” dimensões: 1675x1685mm c/moldura Exposição Europália Lisboa 12 de Abril 1991 [folha2] (...)”.

A 22 de Julho do mesmo ano, estando o *Pentecostes* de regresso a Santa Cruz de Coimbra, inicia-se a polémica da cedência desta obra para a Exposição *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento* programada para o ano seguinte (1992). Neste âmbito o Vigário Geral Mons. Manuel Leal Pedrosa, redige o seguinte comunicado ao Dr. Francisco Faria Paulino, Secretário Executivo da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses “*A Pedido do Senhor Bispo de Coimbra, venho comunicar a V^a Ex.cia que a paróquia de Santa Cruz não se mostrou disponível para a cedência do quadro do Pentecostes, da autoria de Vasco Fernandes, para figurar na Exposição intitulada “Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento”. Além de alguns inconvenientes que possam resultar de deslocação de quadro em causa, a Igreja de Santa Cruz já cedeu outros quadros para a Exposição Europália. (...)”.* No entanto, apesar do parecer desfavorável ao empréstimo da pintura, a 24 de Fevereiro de 1992, num Recibo/Entrega enviado ao Pároco de Santa Cruz pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses organização da Exposição: Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (na Galeria de Pintura do rei D. Luís no Palácio Nacional da Ajuda de 17 de Março a 10 de Junho) pode ler-se “*Declaro que entreguei Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, a(s) peça(s) referenciadas em Anexo a fim de serem transportadas para a Galeria de Pintura do rei D. Luís no Palácio Nacional da Ajuda para figurarem na exposição em epígrafe. Mais se informa que ficarão em depósito no Museu Nacional de Arte Antiga até ao dia 10 de Março. [folha1]; Listagem de peças: Vasco Fernandes, Pentecostes. [folha2].(Segurado o transporte – Coimbra, Lisboa, Coimbra, P. N. Ajuda, 800.000.000\$00.)”.* Ficando deste modo por esclarecer, a situação a que levou à alteração da deliberação.

Outros pedidos de empréstimo para exposições temporárias advieram, mas agora com forte oposição por parte da entidade proprietária. Os documentos que se seguem atestam essa mudança de mentalidade no que se refere às constantes deslocações do painel. A 24 de Fevereiro de 1992, Juan Sureda i Pons, Director Científico y Museográfico da Exposição Universal Sevilha 1992, endereçou ao Padre José Bento Vieira o pedido de

cedência da pintura de 18 Maio a 18 Setembro “(...) *tengo o placer de contactar com usted para expresar el deseo de contar com la obra (...) Vasco Fernandez “Pentecostes” 158,3x161,7cm. (...)*”.

A 04 de Março de 1992 em busca de apoio para a sua deliberação, antecedendo a sua resposta definitiva ao Director espanhol, o pároco dirige uma carta em tom de “protesto” a Dom João Alves Bispo de Coimbra onde argúi “*Ainda há pouco tempo enviei a V.Ex. a Rev.ma uma carta em que o grande protagonista era o mais que célebre quadro do “Pentecostes” do pintor visense Grão Vasco ou Vasco Fernandes, solicitado intensamente para figurar em exposições nacionais e estrangeiras. Escrevo hoje novamente a propósito de uma nova solicitação. Com efeito recebi de Espanha o pedido para que o «Pentecostes» vá figurar na «Expo92» em Sevilha. Não sei se a petição terá também sido endereçada ao Senhor Bispo a quem cabe a última palavra sobre a cedência ou não. Sou da opinião que o Pentecostes deverá «descansar» algum tempo dos incómodos» de tantas viagens já efectuadas. Apresento os seguintes argumentos:*

- *Não se vislumbra minimamente vantagem nas contínuas deslocações do quadro. Se as viagens afectam as pessoas, muito mais os quadros, nas trepidações dos Maiores de transporte, colocação, luminosidade, etc.*

- *Os quadros «habitua-se» aos ambientes onde há longos anos estão fixados. Por mais garantias que os organizadores das exposições nos possam dar, não pode haver coincidência com o ambiente de Santa Cruz onde há cerca de 400 anos se tem mantido e o ambiente, mesmo artificial de Bruxelas, Lisboa ou Sevilha para já não falar no ar, possivelmente condicionado, (?) dos veículos transportadores a que a deslocação obriga.*

- *E o que aproveita Santa Cruz ou mesmo a Diocese com o “empréstimo” de tão valiosa obra de arte? Nada absolutamente nada. Se o quadro, como fica provado só perde, (aqui assumo-me como defensor do «Pentecostes») nunca houve contra partidas de qualquer ordem que nos permitissem melhorar os espaços onde se expõem as nossas obras de arte.*

Gostaríamos de lembrar a necessidade de restaurar em Santa Cruz o antigo museu que obras de restauro no Monumento fizeram desaparecer. Por tal motivo fomos obrigados a «armazenar» peças artísticas, autênticas preciosidades, que ficam sujeitas a deterioração acelerada por falta de acomodação conveniente. Lembramos o estado lastimoso em que se

encontra o Santuário. Contribuímos para o êxito de Exposições que ficam celebres e celebrizam os seus organizadores e ninguém se lembra dos pequenos museus existentes nas nossas Igrejas onde se guardam estas preciosidades, não valorizando os locais próprios.

– No caso do «Pentecostes» estou também a defender os muitos visitantes que vem a Santa Cruz movidos pela fama do quadro que os seus «catálogos-guias» indicam existir na nossa Igreja. ...Convínhamos que o «Pentecostes» está já há muito tempo fora de casa e muitos turistas deixam transparecer a sua tristeza por não poderem contemplar o «Grão Vasco».

– Acresce, para o caso presente da Exposição de Sevilha, que o «Pentecostes» está para dar entrada, sem a nossa autorização, na Exposição «Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento» que vai acontecer em Lisboa de 17 de Março a 10 de Junho e a Exposição de Sevilha é de 18 de Março a 18 de Setembro, donde se concluirá que as datas são em parte coincidentes. Esta é a informação que julgo oportuno levar ao conhecimento de V.Ex-a Rev.ma no sentido de o ajudar a tomar a decisão que houver por conveniente (...).

Após persuadir Dom João Alves com a sua extensa lista de desvantagens para as obras nas deslocações, obteve em resposta ao seu protesto o apoio do Bispo expresso na resposta proferida a 19 de Março de 1992 pelo Vigário Geral Mons. Manuel Leal Pedrosa em carta ao comissário da Exposição *Arte y Cultura en torno de 1492*, Joan Sureda i Pons “*Encarrega-me o Senhor Bispo de Coimbra de responder ao ofício de V^a Ex.^a, de 5 do corrente mês, no qual solicita autorização para o quadro do Pentecostes, de Vasco Fernandes, pertencente à Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, figurar na Exposição “Arte y Cultura en torno de 1492”, a realizar em Sevilha. Depois de termos consultado os responsáveis da Igreja de Santa Cruz, pareceu-nos que a deslocação do referido quadro, para mais um local diferente, poderia afectar a sua conservação, até porque se encontra, desde há vários meses, fora do seu ambiente, que é a Sacristia da citada Igreja. Além disso, acresce o facto de muitos turistas ficarem privados de visitar o quadro, caso o mesmo continue, por mais tempo, ausente de Coimbra. Por isso, reconhecendo embora o elevado interesse da Exposição a realizar em Sevilha, parece-nos*

que não deve ser autorizada a ida do “Pentecostes” de Vasco Fernandes. Lamentando não poder aceder ao solicitado, aproveito para desejar o melhor êxito à Exposição (...).

No ano de 2001 retoma-se a controvérsia, no que se refere aos recentes pedidos de empréstimo. Novamente o Prior de Santa Cruz, José Bento Vieira apela a Dom João Alves em carta de 24 de Fevereiro de 2001 para o *descanso* do Pentecostes, “*Rev.mo Senhor, da Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses recebemos o ofício de que juntamos fotocópia e em que nos é solicitada a cedência do quadro «o Pentecostes» para uma exposição a realizar entre 05 de Julho e 04 de Novembro. Desejaria fazer as seguintes observações: O famoso quadro de Grão Vasco – o mais celebre do Autor – tem sido intensamente solicitado para diversas exposições. Creio que as deslocações a que forçosamente sujeitam esta preciosa obra de arte em nada têm contribuído para a sua «saúde», entenda-se qualidade artística, apesar das apregoadas «beneficiações» que dizem fazer, o que, a meu ver, não passam de uma limpeza sumária.* (...) *No caso presente a saída do Pentecostes para a Exposição em causa iria fazer que durante todo o período de Junho a Dezembro, isto é todo o verão os visitantes não o pudessem apreciar. Por outro lado, nunca houve «contrapartidas» das entidades oficiais para melhorar o «ambiente» local onde o quadro está exposto. Por tudo isto sou da opinião que já é tempo de dizer que mais saídas do Pentecostes, não podem ser consideradas uma vez que o próprio quadro dá sinais de degradação: a união das tábuas começa já a revelar-se uma vez que, por mais cuidados que se tenha, em deslocação de muitos quilómetros, há sempre a trepidação dos meios de locomoção e até os «descuidos» do pessoal encarregado da remoção e recolocação da referida peça*”.

Como habitual, o Bispo de Coimbra alia-se à revolta do pároco e responde a 8 de Março de 2001 directamente para a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses “*Encarregado pelo Senhor Bispo de Coimbra acuso a recepção do ofício (...) solicitando o empréstimo do quadro «Pentecostes» de Vasco Fernandes, pertencente à Igreja de Santa Cruz de Coimbra, para a Exposição organizada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, de 5 de Julho a 4 de Novembro de 2001. (...) tendo em atenção as muitas deslocações deste quadro para diversas exposições, com prejuízos evidentes para o mesmo e considerando*

que esta obra é procurada por muitos que ficam frustrados por não a poderem observar, os responsáveis diocesanos nesta área foram de parecer desfavorável à sua deslocação para a exposição projectada (...)”.

No entanto, no ano seguinte, a 04 Julho 2002, Paulo Pereira Vice-Presidente do I.P.P.A.R., em ofício enviado ao sacerdote José Bento Vieira participa “*Vimos por este meio comunicar a V. Exa. que, após verificação exaustiva das condições de segurança e de conservação, asseguradas de minimização, o IPPAR autorizou a cedência temporária para o período de 12 de Julho a 15 de Setembro da peça a seguir indicada para a exposição Grão Vasco. Pintura Portuguesa do Renascimento (c.1500-1540) (...) Igreja de Santa Cruz – Coimbra, Pentecostes*”. Não sendo possível por parte do pároco ou diocese interpor qualquer objecção à deslocação da obra para a Exposição “*Grão Vasco. Pintura Portuguesa do Renascimento (c.1500-1540)*”.

A 19 de Março de 2002, é assinado o Auto de Empréstimo por parte de D. Albino Mamede Cleto (Bispo de Coimbra), Dalila Rodrigues (Directora do Museu Grão Vasco) e pelo Coordenador Geral Salamanca 2002 e entregue a fichas de identificação da obra “*Ficha de identificação (...) Suporte: madeira de carvalho Técnica: óleo, Dim: s/mold. 158.3x161.7cm (...) Formulário de Empréstimo (...) Medidas em cm altura x largura x espessura 161,7cm x 158,3 cm x ____ (...) Com moldura 203,6cm x 198,0cm x 13,0 cm.*”.

A 11 de Setembro do referido ano, em ofício, Dalila Rodrigues (Directora do Museu Grão Vasco) anuncia a sua Excelência Reverendíssima D. Albino Mamede Cleto, a data para o retorno da pintura “*No âmbito da Exposição em epígrafe (...) venho comunicar que a RN Trans e a ArteRestauro procederão à entrega da pintura da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, Pentecostes, no próximo dia 24 de Setembro às 11,00 hrs*”.

Desde o regresso do painel *Pentecostes* à Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz a 24 de Setembro de 2002, que este não voltou a sair dessas imediações. É sabido, pelo ofício de 30 de Abril de 2003, enviado por Carlos Encarnação (Presidente da Câmara Municipal de Coimbra) a sua Excelência Reverendíssima o Bispo de Coimbra Senhor D. Albino Cleto, e pela resposta a este dada a 16 de Maio, que apenas se deslocou para a sala do refeitório do referido Mosteiro, para estar presente na Exposição Pintura Manuelina de Coimbra – a Oficina de Gil e Manuel Vicente.

Solicitou-se “No âmbito do evento *Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003*, está previsto um ciclo de exposições dedicado ao património artístico e cultural da cidade, promovido pela Câmara Municipal de Coimbra, com a orientação científica do Prof. Doutor Pedro Dias, que terá Lugar no Antigo Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz. Reveste-se da maior importância (...) a inclusão nesta exposição, das seguintes peças de Arte Sacra pertencentes à igreja do Mosteiro de Santa Cruz: - *Pentecostes de Cristóvão de Figueiredo*, *Ecce Homo de Vasco Fernandes* (...) A Câmara Municipal de Coimbra, responsabiliza-se pelo bom estado de conservação das peças até à sua devolução (...)”.

Deliberou-se “Em resposta à carta de Vossa Excelência, acerca do pedido de empréstimo das pinturas do *Pentecostes* (de Vasco Fernandes) (...), nada impede que possam constar na exposição de *Pintura Manuelina de Coimbra*. Nesse sentido, e porque o local da referida exposição está no próprio complexo do que foi o Mosteiro de Santa Cruz, nenhum inconveniente surge para o empréstimo e deslocação da sacristia, visto que, ultimamente e por motivos relacionados com o ambiente em que se encontra, se determinou optar pela não cedência para o exterior, e porque roteiros turísticos ali o mencionam, isto em relação ao quadro do *Pentecostes*. (...)”.

30.06.2003 *Formulário de Empréstimo nº da Ficha:19* (...) *Estado de Conservação: Bom Valor do seguro Setecentos mil Euros*”.

Findando, é de salientar a informação sobre as dimensões da pintura presente em ambos os autos, no Auto de Levantamento realizado 12 de Julho conta-se em “*Lista Anexa* (...) *Pentecostes*, N/nº ficha 19, *Dimensões com moldura (alt. x larg. x esp.) 199 x 206 x 13,3 cm, Valor do Seguro 700 000,00 Euros*”; no Auto de Deslocação de Peças “*Lista Anexa* (...) *Pentecostes*, *Dimensões com moldura (alt. x larg. x esp.) 158 x 162 cm*”.

2.5.2.2 – Apontamentos do seu percurso – Exposições documentadas.

A análise dos ofícios e cartas do arquivo do Mosteiro de Santa Cruz⁴⁶⁴ e de Catálogos de Exposição possibilitou a realização de um pequeno esboço do percurso da obra, conjugado aqui com as datas das conhecidas beneficiações. A pintura desde 1922 até 2002 ausentou-se onze vezes da sua localização expositiva na Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz; sendo que em 2003 foi transferida desse lugar para a sala do Refeitório do supracitado mosteiro com a finalidade de figurar nas exposições comemorativas de *Coimbra Cidade Nacional da Cultura 2003*, local de onde não mais saiu até ao presente ano de 2012.

Ao percurso⁴⁶⁵ já explorado associamos a actual cronologia cujos acontecimentos são documentados conjuntamente à fonte de informação, metodologia diferente da adoptada nas restantes cronologias visto o *Pentecostes* se tratar da única obra, no nosso núcleo de estudo, não pertencente ao IMC.

Cronologia:

XVIII (?) – Percurso: Após reformas no Mosteiro em que o Claustro da Portaria foi demolido à data da construção dos Paços do Concelho, este único sobrevivente dessa encomenda foi transferido para a sala da Sacristia.

1922 – Restauro: Luciano Freire (Tratamento Camada Pictórica) e Manuel Correia (Tratamento suporte de madeira)⁴⁶⁶.

1937 – Exame: Fotografia I.V. feita por Roberto de Carvalho⁴⁶⁷, “*A fotografia da Descida do Espírito Santo da Igreja de Santa Cruz, feita com material sensível aos*

⁴⁶⁴ Vd. Anexo II – Documentos.

⁴⁶⁵ Vd. Ilustração do percurso no Anexo IV, Fig. 72-83.

⁴⁶⁶ Vd. FREIRE, Luciano – Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos, *ob.cit.*, pp. 9 - 65.

raios infra-vermelhos, fornece novos elementos para o estudo da técnica e temperamento do pintor (...) quatro reproduções dos dois pormenores fotografados com negativos pancromáticos e chapas sensíveis aos raios infra-vermelhos. Nas duas imagens com números ímpares vê-se perfeitamente a maneira de esboçar do pintor, sobretudo nas mãos, nas faces, e nos panejamentos. Como na Anunciação de Lamego, o artista alterou, por vezes, a composição, esboçando de uma forma, e pintando de outra. Neste painel a modificação é mais sensível na mão esquerda da Virgem (...) são evidentes as alterações que sofreu este retábulo e que saltam à vista, aqui e acolá: quer as que foram introduzidas pelo próprio pintor, quer os acréscimos feitos pelos restauradores.»⁴⁶⁸

1939 – Restauro: por Fernando Mardel⁴⁶⁹, e em que moldura foi «descascada da espessa camada de tinta grosseira» e deixada na madeira.

1940 – Exposição: “*Os Primitivos Portugueses*”, Lisboa: Museu das Janelas Verdes (Setembro – Maio)⁴⁷⁰.

1955 – Restauro: A pintura foi restaurada nas oficinas anexas ao Museu das Janelas Verdes por Fernando Mardel⁴⁷¹.

1955-56 – Exposição (Londres: Royal Academy of Arts): “*Exhibition of Portuguese Art 800-1800*”⁴⁷².

⁴⁶⁷ Vd. MUSEU DAS JANELAS VERDES. *Catálogo da exposição de Primitivos Portugueses: Comemorações Nacionais 1940*. Lisboa: Museu das Janelas Verdes, 1940, p.35

⁴⁶⁸ Vd. REIS SANTOS, Luís – *Estudos de Pintura Antiga: Os Raios Infra-Vermelhos no Estudo da Pintura Antiga*. Lisboa: Edição do Autor, 1943, p.142.

⁴⁶⁹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob.cit., p. 154.

⁴⁷⁰ Vd. ALEXANDE, Joaquim Duarte; PINTO, Augusto Cardoso – [Nota de acordo de depósito de obras] 1939 Setembro 16, Lisboa [a] Comissão Nacional dos centenários Pelouro da Arte [Manuscrito]. 1939. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

⁴⁷¹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob.cit., p. 154.

⁴⁷² Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 154.

1961 – Exame: A investigadora Jacqueline Marette analisa o suporte da pintura.

1982/83 – Exposição (Lisboa: Abril – Julho): “Os Descobrimentos dos Portugueses e a Europa do Renascimento” XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura⁴⁷³. Em que o *Pentecostes* seguiu em substituição do desejado *Calvário* da autoria de Cristóvão de Figueiredo (que devido às suas grandes dimensões e dificuldade de deslocação foi julgado melhor não levar esta obra).

1991 – Restauro: no I.J.F., Maria Constança Pinheiro da Fonseca (tratamento camada pictórica), Pedro Correia e João Gordo (Tratamento do suporte de madeira)⁴⁷⁴.

1991 – Exposição (Antuérpia/Bélgica: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – 29/09/91 a 29/12/91): “Feitorias: l'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes (fin XIVE siècle jusqu'à 1548)”, *Europália* 91⁴⁷⁵.

1992 – Exposição (Lisboa: Palácio da Ajuda – 17/03/92 a 10/06/1992): “Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento”⁴⁷⁶. Por autorização do IPPAR e contra à decisão da Diocese.

⁴⁷³ Vd. CANAVARRO, Dr. Pedro – [Ficha de Empréstimo] 1983 Abril 07, Lisboa [a] Prior da Igreja de Santa Cruz - Coimbra [Manuscrito]. 1983. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

⁴⁷⁴ Vd. FONSECA, Maria Constança Pinheiro da; CORREIA, Pedro; GORDO, João – *Relatório de intervenção ao Pentecostes, Restauro 34/91*, Instituto José de Figueiredo, 1991.

⁴⁷⁵ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, *ob.cit.*, p. 154.; Vd. AFONSO, Simonetta Luz – [Carta] 1991 Fevereiro 19, Lisboa [a] D. João Alves. 1991. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal; Vd. COMISSARIADO *Europália* 91 – [Recibo] 1991 Abril 12, Coimbra [a] Revmo. Senhor Padre. 1991. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

⁴⁷⁶ Vd. COMISSÃO Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – [Recibo/Entrega] 1992 Fevereiro 24, Lisboa [a] Revmo. Padre . 1992. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

1992 – Exposição: Foi negado que fosse figurar na «Expo92» em Sevilha, “*Exposição Arte y Cultura en torno de 1492*”. (de 18 de Março a 18 de Setembro). Visto que as datas se sobrepunham à exposição portuguesa.

2000 – Exame: Levantamento total por Reflectografia de Infravermelho ao conjunto (in situ) realizado por José Pessoa da DDF-IMC em parceria com o projecto de Dalila Rodrigues.

2002 – Restauro: de Conceição Viana e António Salgado, Empresa *ArteRestauro*⁴⁷⁷.

2002 – Exposição (Salamanca: Colégio de Santo Domingo – 12/07/02 a 15/09/2002): “Grão Vasco e a Pintura Portuguesa del Renacimiento 1500.1540”⁴⁷⁸.

2003 – Exposição (Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra): “Pintura Manuelina de Coimbra – A Oficina de Gil e Manuel Vicente”, Coimbra *Capital Nacional da Cultura 2003*:⁴⁷⁹

2003 (a 2012) - Exposição (Coimbra): “Memórias de Santa Cruz”, Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura portuguesa del Renacimiento (c. 1500 – 1540)*, ob. cit.; Vd. VIANA, Conceição; SALGADO, António – *Relatório de intervenção na pintura Pentecostes de Vasco Fernandes no âmbito da exposição de Salamanca 2002*. Lisboa: ArteRestauro, 2002.

⁴⁷⁸ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Ob.cit.*; Vd. PEREIRA, Paulo – [Ofício 83/DCSD/DCD/02] 2002 Julho 04, Lisboa [a] Pde José Bento Vieira. 2002. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal; Vd. CLETO, Albino Mamede; RODRIGUES, Dalila; COORDENADOR, Salamanca – [Auto de empréstimo] 2002 Março 19 [a] Pde José Bento Vieira. 2002. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

⁴⁷⁹ Vd. ENCARNAÇÃO, Carlos – [Ofício N/Referência 014352] 2003 Abril 30, Coimbra [a] D. Albino Cleto. 2003. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

⁴⁸⁰ Vd. CAMARA Municipal de Coimbra – *Memórias de Santa Cruz: Exposição (22 Dez. - 29 Fev.)*. Coimbra: C.M.C., 2003.

2007 – Exames: Levantamento radiográfico total (in situ) ao conjunto, realizado por Luís Bravo da EA-UCP/CITAR no âmbito do projecto de trabalho comum à equipa de trabalho e no qual integramos activamente (a equipa). Realizamos ainda EDXRF, Reflectografia e Fotografia de I.V. e Fluorescência de U.V.

2008 – Intervenção: Conservação curativa e preventiva feita por António Martins na nossa presença e com nosso auxílio. Desinfestação do suporte por intermédio de trincha e seringa.

2012 – Exame: Apesar de carecer de recolha de amostra a Bióloga Lília Esteves deu o seu parecer no âmbito da presente investigação e cujos resultados vieram confirmar a avaliação na identificação da madeira do suporte.

(Por motivos metodológicos passamos à apresentação sumária em formato de tabela dos dados obtidos.)

TABELA nº1:

TÍTULO PINTURA	CRONOLOGIA – EXPOSIÇÕES						
<i>Pentecostes</i>	1940	1955/56	1982/83	1991	1992	2002	2003

TABELA nº2:

TÍTULO PINTURA	INTERVENÇÕES / CONSERVAÇÃO E RESTAURO	EXAMES / PERITAGENS/ INVENTÁRIOS
-------------------	---------------------------------------	--

<i>Pentecostes</i>	XVIII ?	1922 Luciano Freire	1939 Fernando Mardel	1955 Fernando Mardel	1991 I.J.F.	2002 ArteRestauro	2008 António Martins	1937 – Exame I.V. 1961– Exame . 2000 – Reflectografia de IV Total 2007 – Rx Total (EDXRF, UV, IV) 2012 – Parecer, id. Madeira
---------------------------	--------------------	------------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------	------------------------	------------------------------	-------------------------------------	--

2.5.2.3 – Dados para o Estudo Ambiental na Sacristia e Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra - Reflexão.

No ano de 2002 foi efectuado um estudo/análise por parte da empresa ArteRestauro ao ambiente da sacristia do Mosteiro de Santa cruz de Coimbra onde decorreram as acções de “beneficiação” das obras seleccionadas para comparecerem na Exposição de Salamanca.

Os resultados em média obtidos durante dos meses da intervenção foram “ *Cond. Ambientais: H.R. – 85%, T – 20°C (durante os meses de Verão)*”⁴⁸¹. Se for feita uma comparação com a média obtida na semana do fim de Fevereiro de 2007 (mês de Inverno) período em que permanecemos para a presente análise (Vd. Anexo III – Tabelas; Anexo IV, Fig. 78-80), os valores oscilam muito pouco. Este facto deve-se à temperatura dos dias das actuais medições serem elevadas e não tendo havido aguaceiros.

2.5.2.3.1 – Resultados das medições ambientais⁴⁸².

⁴⁸¹ Vd. VIANA, Conceição; SALGADO, António – *Ob. cit.* p.2.

⁴⁸² As medições para este breve registo ambiental foram realizadas regendo-se sempre pelos parâmetros apresentados.

Frequência: Diária (nos dias 28 e 29 de Fevereiro; 03 e 04 de Março de 2008).

Horário: 09h; 12h; 17h.

Registo meteorológico: anotação das condições climatéricas à data da realização de cada medição.

Aparelho de medição: Psicrómetro de agitação manual. Consiste num aparelho com dois termómetros integrados paralelamente, um primeiro intitulado de *bolbo seco* que mede directamente a temperatura ambiente em C°, e o segundo apelidado de *bolbo húmido* que é um termómetro revestido por uma gaze embebida em água destilada para medir as flutuações da temperatura causadas pela evaporação da água contida (na gaze), possibilitando o cálculo da humidade relativa retida no ar em percentagem (%) através da tabela higrométrica de conversão.

Para tal foi utilizado o método de agitação manual do Psicrómetro ao ar num movimento giratório/cíclico, de sensivelmente 3 a 4 rotações (por segundo) durante 40 segundos. Por segurança e fidelidade dos dados foram normalmente efectuadas duas medições no mesmo local de modo a garantir duas leituras iguais.

Locais de medição (Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra): Sacristia – Junto da estrutura onde apoiava a pintura até ao ano de 2003; Refeitório do Mosteiro – Junto ao local actual de exposição.

Objectivos: Estabelecer relações entre as oscilações de *Temperatura e Humidade Relativa*⁴⁸³ entre os diferentes locais onde foi exposta - Sacristia e Refeitório do Mosteiro, para determinar em que medida estas poderão influenciar a degradação e patologias presentes na pintura em estudo e determinar qual o melhor local para a sua ostentação.

1º Dia de Medição: 28 Fevereiro de 2008. **Hora:** 09h00m; 12h00m; 17h.00m.

Anotações ambientais: No exterior – Céu limpo; No interior – Sala expositiva aberta.

Resultados: (09 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 82%.

⁴⁸³ É a relação expressa em percentagem (%) real de vapor de água que existe num determinado volume de ar e aquele que existiria se este estivesse saturado.

Sacristia: T – 17 C°; H.R. – 90%.

(12 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 82%.

Sacristia: T – 17 C°; H.R. – 86%.

(17 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 82%.

Sacristia: T – 17 C°; H.R. – 86%.

2º Dia de Medição: 29 Fevereiro de 2008. **Hora:** 09h00m; 12h00m; 17h.00m.

Anotações ambientais: No exterior – Céu limpo; No interior – Sala expositiva aberta.

Resultados: (09 horas) - Sala Expositiva: T – 16 C°; H.R. – 81%.

Sacristia: T – 15 C°; H.R. – 80%.

(12 horas) - Sala Expositiva: T – 17 C°; H.R. – 85%.

Sacristia: T – 17 C°; H.R. – 86%.

(17 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 86%.

Sacristia: T – 17 C°; H.R. – 86%.

3º Dia de Medição: 03 Março de 2008. **Hora:** 09h00m; 12h00m; 17h.00m.

Anotações ambientais: No exterior – Céu limpo; No interior – Sala expositiva aberta.

Resultados: (09 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 82%.

Sacristia: T – 17 C°; H.R. – 90%.

(12 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 82%.

Sacristia: T – 17 C°; H.R. – 86%.

(17 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 82%.

Sacristia: T – 17 C°; H.R. – 86%.

4º Dia de Medição: 04 Março de 2008. **Hora:** 09h00m; 12h00m; 17h.00m.

Anotações ambientais: No exterior – Céu limpo; No interior – Sala expositiva aberta.

Resultados: (09 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 82%.

Sacristia: T – 16 C°; H.R. – 85%.

(12 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 82%.

Sacristia: T – 16 C°; H.R. – 85%.

(17 horas) - Sala Expositiva: T – 18 C°; H.R. – 82%.

Sacristia: T – 17 C°; H.R. – 86%.

A pertinência destes registos (apesar de muito escassos e meramente representativos), deve-se ao facto da pintura ter permanecido largas décadas estritamente apoiada nesta parede interior da sacristia, que já há vários anos apresenta o notório problema de humidade, que em nada favorece a boa preservação da obra. Este vê-se agravado por problemas estruturais nos telhados, a parede interna onde se encontrava exposta a pintura do *Pentecostes* até 2003, está coberta por azulejos cujo material inorgânico constituinte apresenta focos de instabilidade manifestos á vista desarmada, tais como: eflorescências salinas, fissuramento, destacamento total (em certa áreas) do vidrado e propagação dos óxidos de ferro provenientes dos elementos metálicos. Na cantaria apresentam-se fortes incidências de manchas escuras e esverdeadas, evidenciando a grande quantidade de humidade no interior da estrutura arquitectónica pétreia.

Os possíveis factores e causas responsáveis pelas supracitadas patologias presentes nos materiais pétreos e azulejares poderão dever-se a:

- Retenção de humidade por capilaridade;
- Condensação das partículas de água na superfície;
- Insuficiente drenagem das águas pluviais;
- Natural envelhecimento dos materiais e insuficiente manutenção; e
- À aplicação de argamassas com cimento em intervenções de recuperação as quais terão contribuído para o agravamento da contaminação salina.

É sabido que estes problemas têm vindo a ser acompanhados por parte do I.G.E.S.P.A.R. (Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico), no entanto, optou-se por elaborar a presente anotação para salientar a carência de um estudo

ambiental profundo, para detecção das causas e diminuição dos efeitos, tanto na estrutura arquitectónica como nas obras a ela adossadas.

Aconselha-se como medida conservativa, preventiva a permanência da pintura na sala de exposição onde foi colocada desde 2003, pois encontra-se menos exposta a estes graves factores de humidade que tanto afectam os higroscópicos⁴⁸⁴ suportes lenhosos dos painéis. A principal patologia que pode advir da conjugação destas variações de temperatura e humidade relativa é o desenvolvimento de infestações (Vd. Apêndice I, Fig. 168-170) mais do que ao nível da estabilidade dos materiais (pois estes estão já adaptados a essas condições), o grande problema é a possibilidade destes ataques que normalmente são detectados muito tardiamente.

É evidente que resultados tão eminentes de elevadas humidades poderão alarmar, pois deseja-se as melhores condições de conservação para a peça, no entanto, tem de assumir que na realidade é um “choque superior” para o conservador do que propriamente para as obras, visto que estas “viveram” sempre nesse ambiente e ao qual se acomodaram.

Deste modo a grande conclusão desta reflexão ambiental, é que embora estas condições ambientais continuem a degradar a obra, processo certamente imparável, a forma como tem decorrido é manifestamente mais lenta do que se tentarmos implementar valores drasticamente correctos, para além de ser incomportável e quase utópico consumá-lo no interior do Mosteiro, estaria a provocar-se grande instabilidade e novos danos.

Citando o Pároco de Santa Cruz de Coimbra, José Bento Vieira, em carta redigida a 04 de Março de 1992, pedindo a Dom João Alves, Bispo de Coimbra, o parecer para a comparência do *Pentecostes* na Expo 92 de Sevilha “(...) *que célebre quadro do “Pentecostes” do pintor visense Grão Vasco ou Vasco Fernandes, solicitado intensamente para figurar em exposições nacionais e estrangeiras. (...) Os quadros «habitua-se» aos ambientes onde há longos anos estão fixados. Por mais garantias que os organizadores das exposições nos possam dar, não pode haver coincidência com o ambiente de Santa Cruz onde há cerca de 400 anos se tem mantido e o ambiente, mesmo*

⁴⁸⁴ Material que tem a particularidade de a sua humidade relativa apresentar uma tendência para permanecer em equilíbrio com a humidade ambiente, logo é absorvente da humidade.

artificial de Bruxelas, Lisboa ou Sevilha para já não falar no ar, possivelmente condicionado, (?) dos veículos transportadores a que a deslocação obriga. (...)”

Deve-se então como principal medida: estar vigilante, para prevenir as infestações ou novas patologias, mas permitir à obra a estabilidade da permanência no seu “*habitat natural*”. O que não anula as necessárias obras de conservação que a sacristia necessita. Ressalva-se que esta conclusão/reflexão apenas se aplica ao nível do clima envolvente ao espaço da pintura e não noutros âmbitos.

CAPÍTULO III

CAPÍTULO III

DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO E INTERVENÇÕES POSTERIORES

*“A madeira numa obra de arte, por exemplo quinhentista, representa, sensivelmente, 99 por cento da materialidade desse objecto. Então, no entendimento do estado de conservação desse objecto, são estes 99 por cento que vão, de facto, contar-nos o comportamento da peça nos próximos tempos. Por esta razão, é um erro crasso definir os problemas de uma obra e delinear uma intervenção sem a prévia consulta de todos os aspectos que influenciam directa ou indirectamente o suporte.”*⁴⁸⁵

Mesmo conscientes da evidente e incontestável superioridade e valor artístico da camada pictórica relativamente ao reverso de madeira, queremos alertar que o estado de conservação desse estrato cromático muito se deve ao suporte, por exemplo as fendas ou mesmo os estalados de envelhecimento da obra estão intimamente ligados na sua formação e evolução às propriedades e movimentos mecânicos do lenho. Uma vez que os estratos da pintura envelhecem e polimerizam dá-se a perda de elasticidade, aumenta a dureza tornando-se matéria incapaz de acompanhar as contracções e dilatações perante mudanças ambientais. O sentido destes fissuramentos correspondem às linhas da fibra da tábuas o que significa que se as pranchas estiverem dispostas de forma vertical as fendas acompanharam o seu sentido e o mesmo se aplica aos casos de pinturas na horizontal (Vd. Anexo I, Fig. 69; 71; 73).

Mas não só em casos de patologias “naturais” como a que acabamos de mencionar se dão danos na pintura por influência dos reversos, as abundantes intervenções inadequadas cuja primordial intenção era de ajudar à conservação da obra, muitas vezes tornam-se mais prejudiciais que benéficas. Ora por desconhecimento do comportamento dos materiais a longo prazo, ora por incorrectas aplicações ou mesmo utilização de técnicas

⁴⁸⁵Vd. GARCIA, Miguel; HENRIQUES, Frederico – A madeira como suporte na pintura: Um olhar pelo verso. In *Revista Pedra & Cal* n.º 26. [Lisboa]: GECORPA (Ano VI Abril/ Maio/ Junho, 2005), p.19.

irreversíveis, e não raras as vezes a conjugação dos vários factores torna o trabalho de restauro de prática complexa. Complexidade que reúne ainda as sucessivas sobreposições de metodologias e materiais de intervenção, típicas de cada época ou oficina e que documentam por si só (visualmente) a sua cronologia, de modo que compreender a intencionalidade das acções realizadas e as características dos produtos empregues é fundamental para um correcto diagnóstico.

Para a realização de estudos deste cariz deparamo-nos essencialmente com uma ambiência de secretismo que o investigador Nuno Saldana definiu do seguinte modo e com o qual estamos inteiramente de acordo, *“Uma das dificuldades que imediatamente se depara um investigador, é o facto de a documentação existente nos arquivos ser bastante escassa ou mesmo nula, visto tratar-se de um processo artesanal entregue ainda aos próprios pintores que não faziam registos convenientes da sua intervenção.”* Ambiência já censurada em 1898 por Manuel Macedo (Artista, Conservador do Museu Nacional de Bellas Artes, Professor no Instituto Industrial e Commercial de Lisboa). No seu «Manual de Pintura» inaugura a introdução com a seguinte frase *“Entre as causas que mais teem concorrido para atrophiar, em Portugal, o gôsto pela Arte, avulta a deficiência de tratados especiaes, e a carência de livros que vulgarisem os respectivos processos, collocando-os ao alcance do maior numero.”*⁴⁸⁶

Saldanha exemplifica ainda, dentro do contexto quinhentista, que estes trabalhos eram entregues a mestres pintores que se salvaguardavam precisamente na justificação do dever de manter o receituário sigiloso como, *“Raymon Darmoye, um pintor saboiano que aqui vem por volta de 1533, trabalhando três anos «e era oficyall dalympar retauollos e renouallos asy da pintura como do ouro e depois destas neles tynha lympos e renouados muytos e se tynha visto per esperyemcia o prouyeto que se dyso seguia...», valendo-se precisamente do segredo do seu processo e tintas para se excusar ao exame do ofício que seguia na cidade de Lisboa, o que foi aceite pelo soberano, mandar-lhe passar carta em seguida.”*⁴⁸⁷ Segundo a sua investigação, Alois Riegl situa precisamente no período do

⁴⁸⁶ MACEDO, Manuel de – *Manual de Pintura*. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora, 1898, p.1.

⁴⁸⁷ SALDANHA, Nuno – O restauro e conservação da pintura em Portugal do século XVII: Contributos para o seu estudo. In *AEdifiorvm*, Ano 2 (Jan/Jul.), 1989, p.79.

Renascimento o surgir da preocupação pela conservação e protecção dos monumentos a qual denomina «Denkmalpflege» e onde se inicia a distinção entre valor artístico e valor histórico devido ao interesse pela Antiguidade Clássica.

Dentro do núcleo de acções conhecidas realizadas aos suportes e que consideramos as mais nefastas também para a pintura por métodos empíricos e artesanais de amadores e que resultavam frequentemente em «ser o remédio pior do que o mal», e que foram comuns até meados do século XX, encontram-se os seguintes “tratamentos” de desinfestação e consolidação.

Exemplificando, as desinfestações curativas e preventivas consistiram em actos radicais durante vários séculos⁴⁸⁸, preparados (insecticidas ou fungicidas) domésticos, negligentes e de escassa eficácia (com por vezes alto risco de provocar a alteração das cores das camadas pictóricas), processos cuja durabilidade era limitada ao tempo de actuação da substancia activa. Desde a imersão dos quadros em soluções de água e cloreto de sódio (sal)⁴⁸⁹, aos banhos de arsénico⁴⁹⁰, petróleo (e seus derivados)⁴⁹¹, alho, vinagre, bílis de boi, limão, etc. Práticas que evoluíram muito com o gradual conhecimento dos materiais, modos de utilização, comportamentos a longo prazo, e controlos periódicos sendo hoje em dia comum o seguinte processo de tratamento para estas patologias, “*A desinfestação do suporte foi realizada com solução insecticida contendo cipermetrina, propiconazol e tebuconazol (Xilofene® SOR2), aplicada por pincelagem e com seringa*

⁴⁸⁸ Métodos muito diferentes dos actuais, inócuos para o ser humano e para o ecossistema, como por exemplo os «biotécnicos» para tratamentos pelo uso de feromonas com relação às características biológicas dos organismos que lhe respondem tanto por atracção e desordem fisiológica; ou por métodos «físicos» como por exemplo por atmosfera modificada não prejudicial ao meio ambiente e segura para o operador e para a obra de arte (sem efeitos secundários para a celulose da madeira) dita desinfestação por anóxia. Consiste na substituição do oxigénio por um gás inerte como o nitrogénio, dióxido de carbono, numa atmosfera estanque que vai provocar a erradicação do insecto nos diferentes estados por ausência de oxigénio e asfixia. Presentemente processos em ascensão de utilização pelas vantagens apresentadas.

⁴⁸⁹ Biocida utilizado desde a antiguidade (Plínio, Vitruvio) por se considerar que a cristalização dos sais nas fibras da madeira era impeditivo ao ataque dos xilófagos, no entanto, já no séc. XX o aparecimento de eflorescências salinas na pintura pela penetração da água nos suportes levaram ao reconhecimento da ineficácia da técnica.

⁴⁹⁰ Utilizado principalmente em madeiras para construção, foi paralelamente e pontualmente utilizado em obras de criação artística. Actualmente o uso do arsénico é proibido na prática do restauro visto que os seus compostos são extremamente tóxicos.

⁴⁹¹ Derivados como são exemplo o tricloroetano, utilizados principalmente no séc. XIX, entendidos como fungicidas e desinfectantes pelo odor intenso que «servia como repelente» e pela elevada toxicidade. Com a grande desvantagem de provocar a descoloração dos suportes e não raras as vezes (quando em contacto) das camadas de preparação e pictórica.

(nos orifícios deixados pela actividade dos insectos)”⁴⁹², ou “En el proceso de saneamiento de la madera afectada, lo primero es una cuidadosa limpieza y desinfección; una vez limpia y desinfectada, se extiende sobre la parte degradada de la madera (opuesta a la cara pintada) lana de vidrio, que se adhiere a ella con resina epoxídica. A veces la degradación provocada por galerías de los insectos puede hacer necesaria una consolidación de la part degradada; en estos casos, se puede utilizar para realizar dicha consolidación Paraloid B72 en disolvente nitro del 5 al 10%.”⁴⁹³

Foram igualmente comuns na história do restauro da pintura sobre madeira as reduções⁴⁹⁴ físicas da espessura da matéria lenhosa infestada por insecto xilófago por desbaste até este se tornar uma folha fina de 2 ou 3mm (espessuras tão delgadas que afectavam o seu equilíbrio interno sendo por norma feito um reforço colando sobre esta uma outra prancha de madeira). Quando mais superficial, o desbaste servia como meio de abrir ligeiramente a fibra da madeira para potenciar a penetração dos consolidantes dentro das cavidades dos insectos (ou mesmo nas zonas atacadas por fungos ou debilitadas por agentes atmosféricos encontrando-se muito secas).

Tradicionalmente⁴⁹⁵ os consolidantes podiam ser constituídos por colas animais⁴⁹⁶, ceras⁴⁹⁷; resinas naturais⁴⁹⁸, óleo de linhaça⁴⁹⁹ com copal (resina fossilizada) e terebentina,

⁴⁹² Vd. GREGÓRIO, Raul; NEVES, António; ROMÃO, Paula – Conservação e restauro do painel “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano” do Museu de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores. In *Conservar o Património nº12*, ARP (Dez. 2010) p.29.

⁴⁹³ Vd. LIOTTA, Giovanni – *Los Insectos y sus daños en la madera, Problemas de restauración*. Andalucía: Editorial Nerea, 2000. p.64

⁴⁹⁴ Actualmente este processo ainda é ponderado e realizado apenas em casos extremos como o seguinte iniciado em 1996 no Centro de Estudo, Conservação e Restauro dos Açores (CECRA) e continuado em 2007 pela Divisão do Património Móvel da Direcção Regional da Cultura publicado em 2010, “*O desbaste da madeira infectada foi realizado com ferramentas de corte (formão, goiva, lima, plaina e guilherme), conforme a proximidade da camada cromática. A madeira restante e as áreas afectadas em menor extensão foram consolidadas com soluções de resina acrílica (Paraloid®B72) em xileno, em concentrações sucessivas de 2, 4, 6 e 8%. (...) Iniciou-se o preenchimento das áreas desbastadas com a colagem, ao suporte restante, de uma folha de ciptoméria com 3mm de espessura, com o objectivo de proporcionar uma melhor estabilização entre o material original e o material novo. A utilização de madeira de ciptoméria (Cytomeria japónica) prendeu-se com o facto de ser de baixa densidade e de estar bem adaptada ao clima local. Completou-se a operação com a introdução de madeira de cedro em duas camadas com secções desencontradas, de modo a anular possíveis movimentos prejudiciais à pintura. Estas camadas foram construídas com cerca de doze fiadas de pequenas secções com cortes diagonais, nunca coincidentes.*” Vd. GREGÓRIO, Raul; NEVES, António; ROMÃO, Paula – *Ob. cit.*, p.30.

⁴⁹⁵ Metodologias substituídas por resinas sintéticas. Na actualidade a tendência recai na utilização de materiais desenvolvidos industrialmente. Dentro destas resinas uma das que maior representação tem dentro do mundo do restauro de madeiras é o polímero termoplástico PVA. Uma cola estável e reversível (por

entre outras receitas. Soluções que penetravam nos poros e saturavam a estrutura interna das pranchas com o intento de devolver à matéria lenhosa a consistência, solidez e estabilidade necessárias para cumprir a função de suporte.

A consolidação para estabilização foi por vezes confundida com o conceito da chamada «*transposição*» que é uma outra tipologia de intervenção e que foi mais frequente no século XVIII. Consistia na transferência total ou parcial de uma pintura sobre madeira com graves problemas de consolidação (por ataque de insectos xilófagos, podridão ou mesmo forte deformação, etc.) para um novo painel ou tela, segundo as técnicas de cada oficina. Em casos mais complexos julgou-se a única alternativa de salvar as obras. Todavia o resultado era altamente prejudicial para a película pictórica que estalava ou se perdia durante o processo.

Até ao século XIX era considerada a técnica que conotava o valor profissional do restaurador consoante a “*cantidad y la calidad de las transposiciones que figuraban en su haber. Antes de acometer el proceso, la película pictórica se protegía con papel más o menos resistente, o con grasas, y luego se procedía de maneras diversas dependiendo de la escuela o taller donde trabajara el restaurador: se pegaba la cara de la pintura sobre un cuerpo, sólido y flexible, después se embebía la madera con un líquido que separaba la pintura del soporte, se enrollaba la pintura hasta que se separara totalmente de la madera, y finalmente se adhería sobre una tela nueva. Otro sistema era arrancando la pintura mediante un estrappo con paños de cola caliente, y encolandola de nuevo sobre*

norma) mas com a desvantagem de estar dissolvida em meio aquoso e em grandes quantidades é considerada uma grande quantidade de humidade para uma estrutura de madeira podendo provocar o seu aumento de volume. Em alternativa a este material a resina com que mais frequentemente nos deparamos nos relatórios de intervenções de conservação e restauro de pintura sobre madeira é o Paraloid B72. Resina de elevada estabilidade e coesão para a consolidação interna das madeiras, aplicada a trincha ou seringa em várias e crescentes percentagens em solventes orgânicos de evaporação lenta para maior penetração como tolueno, xileno, etc.

⁴⁹⁶ Desaconselhadas como consolidantes visto que para potenciar a penetração são aplicadas a quente, paralelamente (dada a proporção de água) provoca o inchamento da estrutura e muito possivelmente potencia o aparecimento de microrganismos.

⁴⁹⁷ Eram dadas sobre as madeiras com a desvantagem de atingirem grandes temperaturas; de não conferirem grande resistência tornando a superfície do reverso escura e mais aderente às poeiras.

⁴⁹⁸ Como por exemplo: soluções de goma laca ou dammar em álcool, eram usadas pelo seu endurecimento embora moderado como consolidantes. A sua parcial ineficácia era agravada pela probabilidade de fissuramento (por se tornarem quebradiças) ao longo dos anos.

⁴⁹⁹ Este óleo chegou a ser utilizado independente mas o seu poder de endurecimento é tão reduzido que por norma era associado a outros componentes em receitas de consolidantes que aumentassem o grau de solidez.

una tela.”⁵⁰⁰. Segundo Picault (o impulsionador desta técnica em França) podia ainda realizar-se por rebaixamento do suporte de madeira (seguindo uma quadricula) até chegar a uma camada sã de madeira ou mesmo quase até à camada pictórica, com instrumentos como plaina, goiva, serra, etc.

O conservador Manuel de Macedo (em 1885) descreve esta técnica como uma operação a que se recorre em extrema necessidade argumentando as extensas dificuldades e perigos do processo que passamos a citar na íntegra pelo elevado valor documental, “*Os painéis de madeira também se transportam (...) A operação oferece contudo maior dificuldade; portanto apenas se lança mão d’ella no derradeiro extremo e quando se adquire a convicção de que a jóia artística está condenada a irremissível perda. Passamos a descrever o processo (...) Adelgaça-se a madeira serrando-a com extremo cuidado, e desbastando a porção mais carcomida do painel. Se estiver impenado, molha-se bem a madeira, sujeitando-a depois a uma forte pressão, durante prazo indeterminado e até que se verifique que a madeira se dilata e tende a indireitar-se. Serra-se depois com mais cuidado até se deixar apenas a camada sufficiente para amparo do apparelho e da pintura, applica-se esta sobre novas tábuas, reforçadas e mantidas por um caixilho e um systema combinado de travassas que se cruzam nas costas das mesmas tábuas e pregadas apenas nas extremidades para não exercerem pressão sobre a madeira e não impedirem a dilatação d’esta. Dando-se o caso de não ser prudente penetrar muito na madeira por esta se achar muito carunchosa, e o painel correr perigo de se desfazer, desbasta-se até onde for possível, injectando se depois os poros da madeira com terebinthina ou ácido phenico; assenta-se depois sobre uma camada de novas tábuas, reforçadas pelo systema que atraz descrevemos, e procede-se ás operações de restauração (...)*”⁵⁰¹.

Especificamente em casos de deformações das pranchas e necessidade de planificação estrutural, nas pinturas portuguesas é muito recorrente o solucionamento da patologia com “sangrias” (Vd. Anexo I, Fig. 36 – 37) dado que consoante os métodos de tratamento (mais ou menos eficazes e o local expositivo) poderá ser reincidente. Consiste na prática de ranhuras longitudinais no reverso do painel sujeito paralelamente e

⁵⁰⁰ Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007, p.166.

⁵⁰¹ MACEDO, Manuel de – *Restauração de Quadros e Gravuras*. Lisboa: David Corazzi Editor, 1885, p.37

gradualmente a pressão até nivelar, momento em que se adere e preenche as incisões com finos embutidos em cunha, normalmente com 3 a 5mm, evitando que o suporte se contraia de novo. Nem sempre este sistema obtém o resultado desejado e não raras as vezes eram ineficazes, “*porque lo único que se conseguia era mutiplicar la deformación por tantas ranuras como se hubieran praticado en el soporte, y de esta forma obtener una superficie com aspecto de «tejado».* También fue muy habitual la colocación de bastidores pegados con cola por todo el perímetro de la obra una vez aplanada, que solamente conseguían reducir la deformación en el perímetro, pêro que sometían a un gran estrés a la parte interior de la tabla.”⁵⁰²

Dado o núcleo que de seguida iremos abordar, a colocação de duplas caudas de andorinha perpendicularmente ao veio (como meio de reforço às ensamblagens⁵⁰³ primitivas evitando o movimento horizontal das peças e a separação das juntas ou evitando a propagação de fendas), foi também uma técnica muito utilizada e recorrente em solo nacional. Ocasionalmente como principal problema, dada a rigidez do método e em consequência dos movimentos naturais e independentes de cada tábuia, o bloqueio dessas actividades da madeira podendo provocar a multiplicação de fracturas e destacamentos do estrato pictórico (Vd. Anexo I, Fig. 29-32).

Com função semelhante às «caudas» mas com formato rectangular os pequenos blocos transversais “semi-embutidos” ficando normalmente apenas metade da sua espessura inserida no painel de madeira para reforço das uniões/juntas são designados por «*Tarugos*»⁵⁰⁴ ou mais raramente «*Tacos*»; como são exemplo os elementos encontrados (Vd. Anexo I, Fig. 34) no suporte da pale *Baptismo de Cristo*, “*Numa intervenção mais recente foram executados mais embutidos em fendas e juntas assim como colocaram*

⁵⁰² Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *Ob. cit.*, p.169.

⁵⁰³ Elementos originais em que por norma se procede à sua «reensamblagem» isto é, “*A reensamblagem do conjunto foi feita e modo a respeitar a técnica original, procedendo-se apenas à substituição de algumas cavilhas e à utilização de cola branca em vez de cola animal. Juntaram-se as tábuas com grampos e cingentos a fim de conseguir uma correcta fixação dos elementos em todos os sentidos*”, Vd. GREGÓRIO, Raul; NEVES, António; ROMÃO, Paula – Conservação e restauro do painel “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano” do Museu de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores. In *Conservar o Património, ob. cit.*, p.31.

⁵⁰⁴ Também encontramos a denominação de «*Taquets*» para estes elementos, Vd. VERMEERSCH, Valentin – *Les Primitifs Flamands*. Bruges: Les Amis des Musées de Bruges, 1988, p.LV.

pequenos elementos de madeira a reforçar as duas juntas centrais»⁵⁰⁵. Sobre a definição deste termo (recorrente entre marceneiros) não encontramos uniformidade visto que ao que nos foi possível apurar *tarugo* pode significar igualmente «cavilha». Recorremos a testemunhos livres de colegas da área dos quais destacamos o de Miguel Garcia⁵⁰⁶ que laborou com o mestre marceneiro Florindo Gonçalves. Chegamos à conclusão que a terminologia utilizada em relatórios de intervenção nem sempre designa correctamente o método executado e muito se deve à falta de uniformidade de da realização de um levantamento exaustivo das nomenclaturas.

Justifica-se fazer aqui um pequeno “parêntesis”, apesar de não objectivo desta investigação fazer um levantamento integral dos termos técnicos de marcenaria e cruzamento de dados entre regiões (trabalho que urge e alertamos permanece por fazer) incumbimo-nos sempre que possível de completar com a explicação e esclarecimento os nomes usados.

Neste contexto o nosso contributo alarga-se também aos seguintes termos, muitas vezes interpretados (por desconhecimento do significado) como sendo sinónimos de «*Tarugos*»⁵⁰⁷ mas totalmente distintos na forma e função. Referimo-nos às «*Taliscas*»⁵⁰⁸, «*Toledanas*»⁵⁰⁹ e outro termo muito comum são as «*Lamelas*»⁵¹⁰. Todos termos ligados a elementos de madeira executados e embutidos nos suportes como métodos de conservação e restauro de pintura sobre madeira e mencionados nos respectivos relatórios desde os primórdios do séc. XX com mais incidência nos anos 70, 80 e 90 e prolongando-se até aos nossos dias apesar das actualizações.

⁵⁰⁵ Anotações presentes no relatório realizado por António Salgado e Conceição Viana da empresa ArteRestauro à data da intervenção de 2002.

⁵⁰⁶ Miguel Garcia Conservador-Restaurador especializado em pintura sobre madeira laborou com os mestres marceneiros Florindo da Silva Gonçalves e Pedro José Correia na oficina de Lisboa actual IMC.

⁵⁰⁷ Nomenclatura utilizada por carpinteiro e marceneiros que trabalham em pintura sobre madeira.

⁵⁰⁸ Termo amplamente utilizado em relatórios do IJF «*preenchimentos com lamelas*», exemplo: Dossier *Rest. 36/73*, intervenção à pala *Pentecostes* de Vasco Fernandes do Museu Grão Vasco; da pala *Calvário*, dossier *Rest. 38/73*, ou *Baptismo de Cristo*, dossier *Rest. 39/73*, entre outros.

⁵⁰⁹ Apesar de pouco frequente esta nomenclatura é utilizada em solo nacional por conservadores-restauradores de pintura sobre madeira. O Mestre Carlos Nodal Monar de nacionalidade espanhola mas que trabalhou largos anos em Portugal era um dos “utilizadores” frequentes desta denominação uma vez que em Espanha é muito comum.

⁵¹⁰ Contrariamente aos relatórios da década de 71 os contemporâneos de 73 (como referimos na nota 492) detêm largas descrições dos tratamentos de marcenaria e entre as enumerações dos tratamentos realizados detectamos a terminologia «*inserção de taliscas de madeira com cola PVA*».

Embora tenhamos contado com grande dificuldade em se chegar a uma conclusão unânime relativamente aos supracitados, é concretamente a *toledana* que, apesar dos esforços, apenas nos foi possível determinar a que refere (significado/forma) no contexto espanhol, isto é, apenas encontramos definição para este termo nos manuais hispânicos (Vd. Anexo I, Fig. 35). Levando-nos a crer que será essa a génese da denominação usada igualmente em solo nacional. Estes elementos são pequenas peças rectangulares embutidas inclinadas e alternando-se a inclinação, concretamente são descritos e utilizados do seguinte modo “ *Los problemas que presentan los sistemas de enderezado, embarrotados y engatillados en los soportes son graves y pueden producir un daño irreparable a la pintura cuando el sistema utilizado es inadecuado. A veces los paneles de madera necesitan otras reparaciones de menos importância que los sistemas de refuerzos antes descritos; tal vez simples piezas que fortalezcan una grieta a lo largo de la veta de la madera o una junta descolada. Normalmente las piezas que se aplican en estos casos son de doble cola de milano, aunque tienen la desventaja de poder partirse a favor de la veta. Más aconsejables son las llamadas «toledanas», piezas rectangulares que se colocan por pares en sentido oblicuo o convergente entre sí con relación a la línea de la grieta o de la junta. Ofrecen ventajas de resistência respecto a la doble cola de milano y producen el mismo efecto de refuerzo. Es conveniente tener en cuenta que las piezas deberán hacerse de madera densa y habrán de introducirse en cajas que sean unos milímetros más grandes por las partes más estrechas de la tablilla, a fin de dejar hueco para posibles movimientos que no afecten a la unión que se intenta reforzar; los lados más largos de la pieza quedarán, por el contrario, perfectamente incrustados en la caja correspondiente.*”⁵¹¹

A *talisca* (Vd. Apêndice I, Fig. 131; Anexo I, Fig. 43) dada como sinónimo de *sangria* é especificamente usada no desempenho dos painéis, “(...) *uma fatia de madeira que é introduzida na sangria. É geralmente uma régua fina e em secção triangular que vai ocupar o novo espaço aberto pelo sangramento do painel que foi feito com o serrote. O serrote abre um sulco na madeira que tem uma configuração rectangular, visto de topo, e a ideia é fazer uma talisca exactamente com essa mesma configuração, mas um pouco*

⁵¹¹ Vd. DÍAZ MARTOS, Arturo - *Restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid: Ed. Arte Restauro S.A., 1975, p.44.

mais aberta em ângulo, para que faça efeito de cunha ao longo do veio da madeira. Não se quer uma pressão muito grande, mas só um acomodamento da talisca no sulco.”⁵¹². Para designar a presença desta técnica (sangrias) deparamo-nos ainda com a seguinte denominação “(...) cortes em forma de grelha para corrigir a curatura dos painéis”⁵¹³.

Acerca deste método e de outros relacionados com o suporte, o Dr. João Couto descreve e justifica a demora das beneficiações, no seu artigo de Junho de 1951 sobre os «Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas», que “*Em muito casos pode levar anos. Muitas vezes é necessário anteceder o trabalho pela passagem do quadro pela estufa onde é desinfectado, e também pela carpintaria, onde por intervenção no sentido de se efectuar, por exemplo, uma desempenagem e uma parquetagem leva bastante tempo e requer interferência de operários hábeis, devidamente especializados. Protegida a pintura com papel de seda colado, as pranchas (certas vezes há necessidade de as desbastar até à espessura de pouco milímetros) são forçadas a retomar posição plana e, para que não voltem a dobrar-se, sangram-se, preenchendo-se as ranhuras com filetes de madeira incrustados*”⁵¹⁴.

As *lamelas* ou *folhas*⁵¹⁵ (Vd. Anexo 1, Fig. 40) suscitam alguma indeterminação. Unanimemente e formalmente são placas delgadas de madeira, funcionalmente podem determinar os habituais elementos de madeira branda colocados numa primeira fase de uma «*parquetagem*»⁵¹⁶ ou «engatilhado» (semelhante ao castelhano), ou para

⁵¹² Descrição (não publicada) gentilmente cedida por Miguel Garcia Conservador-Restaurador especializado em pintura sobre madeira laborou com os mestres marceneiros Florindo da Silva Gonçalves e Pedro José Correia na oficina de Lisboa actual IMC.

⁵¹³ Terminologia utilizada pelos conservadores-restauradores José Mendes e Carlos Nodal Monar, no levantamento do estado de conservação do suporte da pintura que representa *S. Miguel Arcanjo* pertencente ao Mosteiro de São João de Tarouca. Vd. MONAR, Carlos Nodal – Tratamento de restauro da pintura de São Miguel Arcanjo (Mosteiro de São João de Tarouca). In *Caderno Estudos Património* nº2, [Lisboa]: IPPAR 2002, p.52 (Sublinhado nosso)

⁵¹⁴ Vd. COUTO, João – Aspectos Actuais do problema do tratamento das pinturas. In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Fasc. 3, 1951, Vol. II, pp.9-10. (Sublinhado nosso).

⁵¹⁵ Descrição (não publicada) gentilmente cedida por Miguel Garcia.

⁵¹⁶ Esta designação vem do francês *Parquetage* e designa uma técnica de reforço colocado nos painéis de modo a evitar deformações por empeno «*através de uma série de barras de madeira coladas paralelamente a intervalos regulares, formando uma grelha sobre o tardo do painel. Por vezes apenas as verticais estão coladas ao painel, deslizando livremente em reservas destas as travessas horizontais*». INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS. *Normas de Inventário de Pintura: Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM-MC, 2007.p.100.

preenchimentos de fendas como se de «cunhas»⁵¹⁷ se tratassem, se bem que na opinião de Miguel Garcia, “*Para preencher as fendas, também eles usavam o termo talisca, portanto o termo lamela não penso ser tão apropriado aqui. Para Lamela, vejo mais usado pelos mestres como sendo aquelas peças oscilantes que trancam uma tela dentro do rebaixo da moldura, aplicadas por detrás desta, por intermédio de parafusos que as deixam mover para o lado.*”

O *tarugo*, tal como já argumentamos é paralelamente sinónimo de cavilha cilíndrica, embora seja mais aplicado para as cavilhas de maior tamanho e grossura, “*Os tarugos são outro termo para cavilha cilíndrica de madeira, usada geralmente para reforço estrutural da junta. Geralmente em junta viva. Em radiografias de pinturas antigas, essas cavilhas são o mais provavelmente originais quando são afuniladas para os cantos, e quando se vê uma espaço vazio no furo da cavilha que não foi inteiramente preenchido pela cavilha.*”⁵¹⁸; e na nossa opinião segundo a génese do significado⁵¹⁹ do termo, poderá designar igualmente, como já exemplificamos, pequenas peças / tacos em forma de paralelepípedo colocados transversalmente como se tratassem de um “modelo rectangular” de cauda.

Não nos devemos alhear de que são os próprios mestres nacionais de marcenaria ou mesmo de carpintaria que admitem haver variantes nos termos técnicos aplicados nos ofícios (até ao nível das definições) de região para região, de cidade para cidade. Desde casos como “chanfre” mais a Norte ou “chanfro” mais a Sul; aos casos sinónimos de “cavilha”, “respiga” ou “tarugo”.

Voltando à temática inicial, como constatado, as características da madeira (tais como, capacidades higroscópicas associadas ao alto teor de celulose) “potenciam” a acção nefasta e destruidora de insectos ou fungos sobre a madeira levando à perda da pintura, na sua grande maioria parcial, “*Los daños producidos en la madera, dependen de factores*

⁵¹⁷ O verdadeiro sentido do termo cunha é uma peça de madeira em forma de prisma agudo em um dos lados, e que se insere num corte para calçar, nivelar, ajustar.

⁵¹⁸ Descrição (não publicada) gentilmente cedida por Miguel Garcia.

⁵¹⁹ Significado de *tarugo*, “(...) Cavilha de madeira; ou peça transversal de madeira posta entre os barrotes para evitar deslocamento lateral. Sinónimo de *Tarugo*: *taco*.” (Vd. <http://www.dicio.com.br/tarugo/>); ou ainda “*Tarugo - Trozo de madera corto y grueso que queda al cortarlo de una pieza mayor (...) Clavija gruesa de madera. Trozo de madera, en forma de paralelepípedo.*” (Vd. <http://es.thefreedictionary.com/tarugo>).

*tales como son: - Madera: especie, (...) - Clase de insecto: pudiéndose considerar al respecto, -nº de ejemplares que actúan conjuntamente; (...) – Momento del ataque: recién apeada, en pie, etc. (...)*⁵²⁰. Dentro dos denominados ataques «xilófagos» ou de devoradores de madeiras folhosas e resinosas de «ordens» distintas, realçamos os mais usuais: os coleópteros (ex: «*família*»: anóbidos; «*especie*»: *anobium punctatum*) e os isópteros (ex: «*família*»: Térmitas.).

Todos eles escavam e destroem a estrutura lenhosa para executarem as suas galerias dentro da madeira, de modo que para identificarmos o agente do ataque necessitamos determinar as características dos danos e recolher um insecto adulto, visto que são similares “(...) *las termitas presentan generalmente erosiones y vacíos solo en el interior, ya que estos insectos, al ser lucífugos, no atacan el exterior de la madera. (...) Las maderas pintadas o talladas que han sido atacadas por anóbidos (carcomas) presentan la parte degradada en la cara no pintada, ya que las larvas que escavan las galerías cambian de dirección apenas se topan con la capa de estuco, produciendo daños que afectan seriamente al espesor de la tabla.*”⁵²¹.

Por exemplo, no que se refere à ordem dos Coleópteros como a espécie *anobium punctatum* ou «caruncho» chega a atingir em adulto cerca de 3-5mm, são insectos de tipo larvário e são as larvas as causas dos danos na madeira, “*Atacan a la madera de los arboles en pie, recién apeados, o puesta en servicio, siempre seca, tanto frondosa como de conífera, aunque los mayores daños se dan en las segundas. Se alimentan de los componentes de la pared celular principalmente de la celulosa, la cual asimilan mediante la acción simbiótica de ciertos microorganismos intestinales. (...) Los daños producidos son importantes, dado el elevado número de individuos que atacan conjuntamente. Las hembras depositan sus huevos en las grietas superficiales de la madera, de las que a los pocos días salen unas larvas (...) Las larvas perforan galerías de sección circular de 1-2mm de diámetro que aparecen llenas de un serrín de mayor granulometria que de los insectos Lictidos y de menor que el correspondiente a los Cerambícidos. Este serrín, (...)*

⁵²⁰Vd. RODRIGUEZ BARREAL, José A. – *Patología de la Madera*. [s.l.]: Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Montes; Coedición Fundación Conde del Valle de Salazar Ediciones Mundi-Prensa, 1998. p.110

⁵²¹ Vd. LIOTTA, Giovanni – *Los Insectos y sus daños en la madera, Problemas de restauración*. Andalucía: Editorial Nerea, 2000. p.64

*grânulos formados por excrementos y residuos (...) Las larvas de estos insectos permanecen en el interior de la madera 1 y 3 años, en relación com la temperatura ambiente y la humedad de la madera*⁵²². Os insectos adultos saem das galerias entre Maio e Agosto, são voadores e sobrevivem 3 a 4 semanas no exterior da madeira (visto que não se alimentam), período em que as fêmeas põem os ovos entre 100 e 200 dos quais apenas 30 a 40 larvas vingam cerca de cinco semanas depois. O tamanho da galeria aumenta e acompanha o crescimento da larva até chegar a pupa três anos depois e é importante realçar que *“Los ataques se incrementan más, cuanta más humedad existe en el ambiente, favorecidos por la pudrición previa de la madera al hacerla más facilmente asimilable, y los daños que provocan son extremadamente graves pues pueden acabar com ella*⁵²³.

Sabemos que o núcleo de obras em estudo foi realizado para Catedrais cujos factores ambientais se caracterizavam pela pouca ventilação, temperaturas extremas e escassez de luz, agentes que favorecem o aparecimento das citadas patologias de podridão por acção de fungos como por exemplo a podridão branca/ fibrosa (nas madeiras folhosas), ou castanha/ cúbica⁵²⁴ (coníferas). No entanto, e apesar da elevada probabilidade de incidência não detectamos nenhum caso com este tipo de degradação.

O exemplo mais representativo e com a conjugação do maior número de tratamentos referidos tais como o desbaste do suporte, sangrias, etc., que tivemos oportunidade de presenciar é o reverso do painel do *S. Pedro* do Mosteiro de S. João de

⁵²² Vd. RODRIGUEZ BARREAL, José A. – *Patología de la Madera*, ob.cit., pp.126-127.

⁵²³ VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*, ob. cit., pp.175-176.

⁵²⁴ Como é exemplo o painel de *São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano*, do Museu de Angra do Heroísmo na ilha Terceira dos Açores cuja patologia manifestou as seguintes consequências, *“Adicionalmente, a madeira sofreu uma infestação de fungos da chamada podridão castanha, da qual resultou uma perda significativa da resistência mecânica e a consequente fragilização de grande parte do painel. Como é referido na literatura, os fungos que originam a podridão castanha são os que causam maior grau de destruição, uma vez que, desde o início da colonização, despolimerizam rapidamente os polissacarídeos da madeira, nomeadamente a celulose e a hemicelulose, deixando um resíduo de lenhina, castanho e com aparência oxidada. Em consequência a madeira tende a encolher, formando fendas nas direcções longitudinal e perpendicular ao grão, que dão origem ao característico padrão cúbico que, nas situações mais graves, pode desfazer-se em pó pela simples pressão dos dedos. (...) Uma vez instalados os fungos, a conversão dos constituintes da madeira em moléculas mais simples, nomeadamente dióxido de carbono e água, contribui também para o aumento do teor da humidade o que, em conjunto com a fragilização mecânica das fibras, terá favorecido o ataque de insectos xilófagos (...)”* Vd. GREGÓRIO, Raul; NEVES, António; ROMÃO, Paula – *Conservação e restauro do painel “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano” do Museu de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores*. In *Conservar o Património*, ob. cit., p.26.

Tarouca (atribuída a Gaspar Vaz). Razão pela qual consultamos no arquivo da D.D.D. do I.M.C. os relatórios das intervenções⁵²⁵ a que esta pale foi sujeita e obtivemos registos fotográficos de elevado relevo e documentação técnica de supra relevância (Vd. Anexo I, Fig.42 - 60) e que optamos incluir como modelo, “*Eram visíveis portanto restauros de marcenaria em quase toda a superfície do reverso das pranchas*”⁵²⁶.

Este caso específico, entre muitos outros que poderíamos mencionar são modelos do resultado que Giovanni Liotta tem vindo a alertar, “*En muchas ocasiones, las intervenciones realizadas para salvaguardar un bien cultural surten el efecto opuesto al que se intenta alcanzar, debido a que no siempre se evalúan de manera suficiente los efectos inherentes a la metodología aplicada y a los materiales usados*”⁵²⁷. Uma verdade manifesta que abordaremos neste capítulo com a análise dos efeitos de séculos de subsistência (nos suportes do núcleo em estudo) e concluiremos com o levantamento exaustivo do estado de conservação em que resultaram.

⁵²⁵ Vd. Relatório nº640 por Fernando Mardel (onde consta que tinha sido restaurada anteriormente em 39/40); Restauro nº 70/77 (realizado em 1977).

⁵²⁶ Vd. Dossier Restauro nº 70/77 (I.J.F.), p.3.

Sobre o estado de conservação do suporte desta pintura, “(...) verificou-se que num tratamento anterior, haviam sido colocadas no reverso das tábuas, pranchas de cortiça, possivelmente para proteger da humidade (...) encontravam-se deterioradas e com bolores.(...) retiradas e verificamos que as madeiras já tinham sido submetidas a uma intervenção de marcenaria para sua consolidação, numa fase posterior à da colocação das peças em rabo de andorinha. (...) Observamos que (...) houve redução da espessura do retábulo (...) e aí foi colocada uma prancha no restauro antigo ao nível da superfície do reverso da tábua. Aquela prancha devido à humidade estava descolada e a desprender-se do suporte original. Colocamos novamente nessa zona a prancha com a finalidade de reduzir a tensão da madeira, abriram-se fendas na vertical, inserindo-se nessas ranhuras pequenas ripas de madeira [sangrias]. Noutras zonas da tábua usou-se esta mesma técnica para reduzir tensões, onde havia outros restauros antigos. Observamos também três réguas corrediças, colocadas na horizontal para manter o quadro planificado. Estas réguas estavam presas num encaixe de metal, aparafusado ao suporte original (...) a espessura excessiva das réguas não permitia os movimentos livremente no suporte no sentido dos veios da madeira, na vertical (...) No topo do quadro, existem dois fragmentos originais, que se encontravam deslocados e soltos. Notou-se a existência de galerias de xilófagos mas sem a presença dos mesmos, possivelmente graças a desinfecções executados em restauros anteriores.” ⁵²⁶ Dossier Restauro nº 70/77 (I.J.F.), pp.1-5.

⁵²⁷ Vd. LIOTTA, Giovanni – *Los Insectos y sus daños en la madera, Problemas de restauración*, ob. cit., p.69.

3.1 – ESTADO DE CONSERVAÇÃO E ALTERAÇÕES

3.1.1 – Retábulo-mor da Sé de Lamego, documentação das intervenções anteriores

Sobre o estado de conservação das pinturas foi sendo feito o seu breve diagnóstico ao longo das décadas em descrições como a seguinte, dos «*Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei de Separação), Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido*»⁵²⁸ de 23 de Agosto de 1911 relativos à Fábrica da Sé e capelas da freguesia, “nº808: Um grande quadro belamente conservado de Grão Vasco, representando a Circuncisão (...) tendo de altura um metro e oitenta e sete centímetros e de largura noventa centímetros. nº 809: Outro quadro bem conservado, (...) de Grão Vasco representando a Anunciação da Virgem, tendo um metro e oitenta e oito de altura e um metro e quatro de largura. nº810: Outro quadro (...) regularmente conservado, também de Grão Vasco, representando a cena da Visitação, tendo de altura um metro e oitenta e seis e de largura um metro e oito centímetros. nº811: Outro quadro de Grão Vasco, (...) um pouco danificado, representando a Apresentação no Templo, o qual tem de altura um metro e noventa e um e de largura um metro e dez centímetros. nº812: Um quadro em madeira, de bastante valor, representando São Canuto, tendo um metro de largura e um metro e oitenta e quatro de altura”. E que corresponde respectivamente, à Circuncisão, Anunciação, Visitação, Apresentação no Templo e Criação dos Animais (dada como S. Canuto). Sendo as medidas apontadas para as obras relativas às dimensões totais com moldura (na época menor do que a moldura actual).

Em 2000, Dalila Rodrigues sentiu necessidade de alertar para a dificuldade advinda do fraco estado de conservação das camadas pictóricas do conjunto, que funcionou como motivo impeditivo da minuciosa análise dos exames de Reflectografia de IV (realizados por José Pessoa) para a caracterização do desenho subjacente⁵²⁹, “Na imagem de

⁵²⁸ Vd. «*Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei de Separação), Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido*»; 23 de Agosto de 1911, fls.195 [mns. Do Arquivo da C.M. Lamego]. (Sublinhado nosso).

⁵²⁹ Segundo Dalila Rodrigues, nas zonas de franca visibilidade o traço é linear e contínuo de definição e posicionamento da forma, definido com precisão e seguido no estágio pictural, apenas com excepções muito pontuais, complementa-se com o habitual desenho de planificação de sombra. Nas mãos ocorrem marcações de volumes e nas carnações raramente vemos a marcação da orientação da luz.

infravermelho torna-se particularmente evidente o elevado nível de alterações picturais, não apenas da arruinada Apresentação do Menino no Templo, mas em vastas zonas das restantes quatro pinturas. Na maioria das situações, os problemas de conservação da camada pictural são simplesmente extensíveis ao desenho, isto é, comprometem a sua sobrevivência e, pelo menos em parte, a sua visibilidade. Porém, em algumas zonas em que a pintura apresenta bom estado de conservação, assiste-se ainda a dois tipos de situação: o desenho não é detectável, como se identificam vestígios de um pigmento negro, sob forma de escorrência, o que poderá conjecturalmente interpretar-se como sendo o resultado de uma provável dissolução e dispersão dos materiais constituintes.”⁵³⁰ Ou ainda sobre a Apresentação no Templo, “Tendo em consideração o mau estado de conservação deste painel, embora o terço superior tenha sido poupado aos brutais repintes e desgastes de que foi objecto, nomeadamente a arquitectura e os dois anjos planantes (...) o estado de conservação dos materiais pictoriais é extensível ao desenho subjacente.”⁵³¹

Todavia, a pintura que mais indicações reuniu ao longo das décadas é destacadamente a *Apresentação no Templo*. Sobre esta obra é abundantemente feita a ressalva ao seu debilitado estado, vejamos a respectiva ficha de inventário que, “(...) «Quando foi modernamente revelado e descoberto, encontrava-se em lamentável estado de usura e ruína. Por isso, de todos, foi o que requereu mais cuidadoso trabalho de restauro, levado a efeito, não já por Luciano Freire, mas pelo pintor Carlos Mardel.» (Dionísio, 1988).”⁵³²

Acerca do estado de conservação conjunto dos painéis de Lamego em comparação com o da pintura *Assunção da Virgem*, da colecção do M.N.A.A., actualmente no M.G.V., apontada por Luís Reis Santos como provável painel central do retábulo-mor da Sé de Viseu, hipóteses já testada e dada como pouco verosímil, é dito, “*Apesar do estado de conservação do painel não diferir significativamente dos de Lamego, já que se identificam*

⁵³⁰ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p.324.

⁵³¹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Ob. cit.*, p.343; 345.

⁵³² Sobre a última citação importa referirmos que o trabalho de restauro foi realizado pelo pintor Fernando Mardel de Araújo (1886-1960) já no fim da sua vida e não pelo pintor Carlos Mardel. Vd. IPM – *Matriz: Ficha de Inventário nº18*. Preenchida por Alexandra Braga, 25/03/1998, p.4. (Sublinhado nosso).

zonas de desgaste, perda da camada pictural e vastos repintes, especialmente no manto da Virgem”⁵³³.

(Apesar de não estar dentro da temática do presente trabalho, sentimo-nos na obrigação de esclarecer definitivamente a questão terminológica entre a designação de «repinte» e de «repolicromia» da camada pictórica. Optamos por fazer este parêntese visto que no capítulo que se segue em inúmeras ocasiões discordamos com os termos aplicados, induzindo a interpretações erróneas. Seguem-se as definições de cada termo no sentido de esclarecer o seu significado.

Referimo-nos, concretamente, às ocasiões em que é feita referência às intervenções de “beneficiação” posteriores à camada pictórica original classificadas de modo “automático” como *repinte*. Parece-nos importante fazer a distinção de conceitos, visto o termo correcto para certas ocorrências poderia ser *repolicromia*, o que é inteiramente distinto e pode desvirtuar a interpretação da descrição (ou em casos extremos de prejudicar a identificação da peça). Assim sendo, “*Repolicromía: Debe ser considerada como una renovación, puesta al día o matización de los objectos, con intención de conferirles un nuevo uso o adaptarlos a los gustos de la época. Es una policromía, total o parcial, realizada en un momento histórico diferente al de la concepción del objeto policromado, cuya elaboración responde a las mismas características de los métodos y técnicas de la época a la que pertenece*”⁵³⁴; e repinte “*Se entiende por repinte toda intervención, total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía, imitando o transformándola; normalmente no respeta los límites de la laguna y no suele tener intención de cambiar o actualizar la decoración del objeto.*”⁵³⁵.)

Voltado à nossa temática, após a enumeração de alguns exemplos de menções feitas ao estado de conservação do políptico de Lamego, efectuamos o levantamento das intervenções de conservação e restauro pelas quais passaram individualmente ao longo dos séculos. Segundo dados documentados a primeira ocorrência deu-se em 1922-23 cujo interveniente foi um dos conservadores mais importantes na História da Conservação e

⁵³³ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Ob. cit.*, p.320.

⁵³⁴ Vd. RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ Emílio Ruiz de Arcaute – *La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio*. In *Arbor CLXIX*, (Júlio-Agosto), 2001, p.650.

⁵³⁵ Vd. RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ Emílio Ruiz de Arcaute – *Ob. cit.*, p.650.

Restauro em Portugal, Luciano Freire, responsável também pela “(...) *estruturação, esta verdadeiramente fundadora, no atelier de Luciano Freire, de uma atitude e competência profissionais no trabalho de restauro em pintura do nosso país*”⁵³⁶. Mais tarde, entre 1940 e 1957, Fernando Mardel contrai por sua vez o encargo da beneficência da pintura, possivelmente para reforçar as operações realizadas pelo seu mestre Luciano Freire, do qual se assume fiel aprendiz de longa data, sendo meritoriamente reconhecido por este na década de vinte, (no contexto de um restauro a outras obras que não as de Lamego), “*É agora ocasião de me referir ao meu ajudante e discípulo, Fernando Mardel, nestes trabalhos de restauro, isto já há uns vinte anos a esta parte. E digo ser chegada a ocasião, porque o restauro deste tríptico é em grande parte sua obra*”⁵³⁷.

No âmbito da exposição “*Os Primitivos Portugueses*” de 1940, foram iniciados os restauros, sendo que essas beneficiações enalteceram a *Criação dos Animais* para a exposição que se seguiu “*Histórica Brasileira*”, em São Paulo no ano de 1954 e a do ano seguinte em Londres “*Exhibition of the Portuguese Art*” que se prolongou até 1956.

Findas as intervenções de Mardel em 1957 ao políptico de Lamego parte do conjunto (excepto a Apresentação no Templo) seguiu em 1959 para a exposição em Lamego intitulada “*Primitivos da Diocese de Lamego*”, mostrando já um “novo visual” e dignamente estabilizadas.

Mais tarde em 1983 aproveitando as diligências comuns às exposições, foram novamente tratadas no Instituto José de Figueiredo (pelos técnicos, Maria Constança Pinheiro da Fonseca e Florindo Gonçalves) as duas pinturas que constaram na “*XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura*” em Lisboa, a *Anunciação* e a *Circuncisão*.

Dento da mesma conduta em 1991 seguiram para o I.J.F. para renovada intervenção (pelos mesmos técnicos de 1983) restando-nos dúvidas se a *Visitação* e *Circuncisão* acompanharam as restantes pinturas. Todavia estamos convictos que sim, visto que estiveram presentes as cinco obras na grande exposição de 1992 em Lisboa dedicada a “*Grão Vasco e a Pintura do Renascimento*”.

⁵³⁶ Vd. CARVALHO, José Alberto Seabra – Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX. *Conservar Património, ob. cit.*, p. 6.

⁵³⁷ Vd. FREIRE, Luciano – *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos, ob. cit.*, p.59.

Devido à grande exposição em Salamanca no ano 2002, “*Grão Vasco: Pintura portuguesa del Renascimento*”, a empresa ArteRestauro, por sua vez avalia individualmente os cinco painéis e realiza pontualmente, segundo as necessidades, um breve tratamento, face ao bom estado geral do suporte lenhoso.

Até à data (2012) os painéis do retábulo-mor não voltaram a ser intervencionados. Cabe-nos por fim alertar e como é de se esperar, que certamente muito antes da intervenção de 1922, dada aqui como primeira (documentada), existiram inúmeros tratamentos, exemplo disso é a já referida possibilidade de em 1651 (cerca de 140 anos após o termino da empreitada) a mando da corporação capitular se ter mandado acrescentar ou restaurar (?) o retábulo, que segundo os termos da época «por antigo precisa de reparo».

À semelhança desta necessidade, no período de 271 anos (entre 1651 e 1922), muitas outras «beneficiações»⁵³⁸ e como comprovamos até «alterações» foram feitas ao conjunto e que por falta de documentação não podemos incluir aqui.

Mesmo a valiosa documentação deixada por Luciano Freire, não era prática comum nos ateliês e oficinas das primeiras décadas do século XX. A realização dos relatórios técnicos de intervenção minuciosos por parte dos operadores, como os comumente realizados na actualidade simplesmente não era feita. Frequentemente, a obra dava entrada para beneficência, passava primeiramente pelas mãos do carpinteiro ou marceneiro que era responsável pelo tratamento do suporte de madeira e apenas depois a pintura era transferida para a intervenção na camada pictórica por parte do conservador restaurador e seus aprendizes ajudantes.

Os parques e frugais registos achados, além de se encontrarem pouco acessíveis para consulta, carecem de anexos documentais fotográficos do estado de conservação da obra

⁵³⁸ Práticas acusadas e descritas já desde o relatório de Luciano Freire (das primeiras décadas do séc. XX), onde este refere, acerca de restauros anteriores feitos às peças, as complexas situações que tratou, como por exemplo: “*Essas grosseiríssimas repintadelas encobriam avarias de muita importância que nem só o tempo e os desmazelos foram a causa. Quem anteriormente o limpou, e que foi decerto o próprio repintador, também deu largo contingente para o descalabro. O carpinteiro que grudou as taboas nessa ocasião, contribuiu igualmente, e menos mal, para avariar essa obra de arte, afagando-lhe as juntas para as nivelar.*”; ou ainda acerca de outra obra, “*As tábuas que compõem esse quadro, além de mal grudadas tinham as juntas barradas com massa de vidraceiro, que adquiria grande rigeza; o que demonstra datar o desacato de há muitos anos. O levantamento dessa incrustação, sem que a base sofresse qualquer dano, conto-a no numero das operações felizes.*” Vd. FREIRE, Luciano – *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos*, ob. cit., pp.15;19.

antes e depois da operação sujeita, que na grande maioria das vezes contém mais e melhor informação que uma meticulosa descrição redigida.

Deve-se porém salientar que não se quer com isto diminuir a importância destes registos, antes pelo contrário salienta-se a sua relevância pela já referida escassez. São informações preciosas pela raridade com que surgem e principalmente quando precedidas de imagens, visto que os termos utilizados nessas narrações, não são específicos e permitem elaborar uma série de possibilidades distintas para o sucedido. A desvantagem deste procedimento hipotético, é que insere e obriga muitas vezes esse senso de suposição a trabalhar num campo muito pouco exacto, científico e permanecer apenas no campo da conjectura.

Os relatórios por nós consultados espelham que, no contexto português, a mentalidade, a consciência e prática deontológica do conservador-restaurador, a par do desenvolvimento tecnológico, só por volta das décadas de 70 e 80 do século XX dá lugar aos trabalhos de restauro francamente documentados e apoiados por investigação científica paralela, trabalhos centralizados como iremos ver no único laboratório capaz na época para os realizar, I.J.F. A descentralização das intervenções dá-se com o envio de obras para oficinas como a da empresa ArteRestauro, dando lugar ao saudável confronto de métodos e ao evoluir das práticas.

Cronologia dos Restauros documentados⁵³⁹:

- **1922-23** – Restauro à *Criação dos Animais, Anunciação, Visitação, Circuncisão e Apresentação no Templo*, pelo **Pintor Luciano Freire**

⁵³⁹ Utiliza-se a palavra documentados, visto que estes se encontram fundamentados em relatórios cujos registos permanecem acessíveis até à actualidade. Certamente muitas outras intervenções foram realizadas às pinturas, mas a sua cronologia não pode ser estabelecida por falta de comprovativos. Intervenções que apesar de não registadas, são usuais e do conhecimento comum; um exemplo, é o relato de Luís Manuel Teixeira acerca da representação heráldica do Retábulo-mor da Sé de Viseu, “*por ocasião de uma limpeza e ligeiros restauros que pontualmente eram feitos para conservação do conjunto (...)*” Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob.cit., p.219.

(Tratamento Camada Pictórica) e **Manuel Correia** (Tratamento suporte de madeira).

- **1940-1957** – Restauro à *Criação dos Animais, Circuncisão e Apresentação no templo*, pelo pintor **Fernando Mardel**.
- **1983** – Restauro às pinturas *Anunciação e Circuncisão* no **I.J.F.** dirigido por **Maria Constança Pinheiro da Fonseca** (tratamento camada pictórica), **Florindo Gonçalves** (Tratamento do suporte de madeira).
- **1991** – Restauro a todo o conjunto (?) no **I.J.F.** dirigido por **Maria Constança Pinheiro da Fonseca** (tratamento camada pictórica), **Florindo Gonçalves** (Tratamento do suporte de madeira).
- **2002** – Restauro às cinco pinturas na empresa **ArteRestauro** dirigido por **Conceição Viana e António Salgado**.

3.1.1.1 – Documentação 1922 a 23 – Luciano Freire

Nas palavras de Luciano Freire recolhidas no relatório intitulado “*Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal, segundo notas tomadas no período de execução desses trabalhos*” redigido entre 1911 – 1933 e recentemente publicado; texto de “ (...) natureza memorialística, logo apresentando uma visão marcadamente pessoal e parcial (...)”⁵⁴⁰ que retrata a actividade de um restaurador de pintura em 1900. Deste documento pode deduzir-se os critérios e procedimentos por si aplicados no restauro e obter-se dados valiosos no domínio da história material das obras a que se refere, tratadas no seu atelier do edifício da Academia de Belas Artes de Lisboa.

As pinturas do retábulo-mor da Sé de Lamego de Vasco Fernandes surgem referenciadas⁵⁴¹ por várias vezes no documento no ano de 1922 a par das notas sobre os

⁵⁴⁰ Vd. CRUZ, António João, dir. – *Conservar Património* nº5. Lisboa: ARP. (Dezembro - 2007), p. 3.

⁵⁴¹ Encontramos igualmente no Arquivo da DDD-IMC um dossier com documentos alusivos a estas intervenções. Na ficha (Relatório de intervenção) de *Restauro nº 369*, dedicada à *Criação dos Animais*, está indicado que o primeiro restauro foi realizado em 1923 e que a peça voltou em Setembro de 1938, seguindo-

seus restauros. Sobre o estado de conservação determina o seguinte, “(...) *A três quadros do museu de Lamego que há muito aguardavam tratamento, coube-lhe agora a vez. Foram essas tábuas, que representavam a {235} «Anunciação», {236} «a Apresentação no Templo» e a {237} «Circuncisão», causa de afirmações mal intencionadas, da parte do Dr. Virgílio Correia, que por ter rebuscado nos arquivos e ter encontrado alguns documentos úteis para a história da pintura em Portugal, e que tinham escapado a Sousa Viterbo, se julgou logo crítico abalizado. (...) O estado desses quadros era deplorável por estarem repintados na sua quase totalidade, e terem a tinta caída em muitos pontos, obtendo-se a reintegração com dificuldade, mas com os melhores resultados. Dos restantes, o que é obra incontestável de Vasco Fernandes, é o que está em melhores condições, pois não está repintado, tendo apenas bastantes faltas de tinta. O outro aparenta ultrajes idênticos ao que apresentam os agora tratados, e não demorará talvez muito que tenha de me ocupar deles*”⁵⁴².

Aproveita ainda para fazer o seu juízo de valor ao trabalho do historiador Vergílio Correia⁵⁴³ no âmbito do achamento dos contratos da empreitada dessas obras, visto que

se uma cópia do relatório de L.F. onde se cita a intervenção; Na ficha de *Restauro n.º 574*, dedicada à *Anunciação*, está indicado que o primeiro restauro foi realizado em 1922 e que a peça voltou em 1936; Na ficha de *Restauro n.º 575*, dedicada à *Circuncisão*, está indicado que o primeiro restauro foi realizado em 1922 e que a peça voltou em 1936; para segundo restauro entro a 19 de Abril de 1941; e por fim, na ficha de *Restauro n.º 366*, dedicada à *Apresentação no Templo*, está indicado que o primeiro restauro foi realizado em 1922 e que a peça voltou em Maio de 1941, seguindo-se uma cópia do relatório de L.F. onde se cita a intervenção feita à *Anunciação*, *Circuncisão* e *Apresentação no Templo*.

⁵⁴² Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, pp.45-46.

⁵⁴³ Citando as palavras de Freire acerca de Correia, “(...) *Ele! Uma negação completa para tal mister! Ainda não havia muito, quando conservador do Museu de Arte Antiga – para onde transitou do museu Etnológico, por ter brigado com o respectivo director confessava, sem reboço, que o não tinha fadado Deus para esse mister. Isto, já se vê, antes de ter, em serviço do Museu, encontrado meia dúzia de documentos, que o fizeram mudar de opinião a seu respeito, atribuindo-lhe dotes de crítico, o que afinal só serviu para pôr em evidência o seu mau feito e acanhado atendimento. A descoberta do documento que se relaciona com estes quadros, por certificarem que o importantíssimo retábulo da Sé de Lamego, composto de grande numero de painéis, tinha sido encomendado a Vasco Fernandes, concluiu logo, na sua cegueira, que os quadros em questão eram obra desse artista. Ora quis o acaso que existissem ainda, cinco dos quadros que compunham esse retábulo, e que só um deles, o que representa a «Criação dos Animais», fosse inteiramente da mão desse mestre, e os restantes, três principalmente, da mão de outro artista, com características que denunciam técnica exótica, e de excelente quilate, e muito superior á daquele artista. Talvez de um holandez. E só no quadro «Anunciação» agora tratado, é que com boa vontade, se poderá vislumbrar actuação parcial do aludido mestre viziense. Não se conformou com o que lhe demonstrei verbalmente, antes se exacerbou, por que, dizia, ser para ele mais convincente o que do aludido documento constava, do que qualquer hipótese, fundada na técnica, se quizesse aventar, e neste estado de animo fustigou, pela imprensa, quem pensava de outro modo. Nem sequer reparou que noutros documentos que ao mesmo tempo e no mesmo arquivo encontrara, e que se referiam ao políptico de Ferreirim, se aplicavam estes trabalhos em*

para Luciano Freire e discordando da atribuição de Correia (das cinco pinturas à autoria de Vasco Fernandes), e diz que pelo menos três (*Visitação, Circuncisão e Apresentação no Templo*) do total do conjunto seriam da mão de outro artista, talvez holandês. Freire defende a sua posição apoiando-se nas características de técnica exótica e superior à observada na dita «*Creação dos Anmais*» (segundo o seu prisma), e mesmo na *Anunciação* só com «*boa vontade*» se vislumbra a actuação parcial de Vasco Fernandes. O desentendimento entre ambos sobre este assunto mereceu largos parágrafos de Freire onde se empenha na tentativa de comprovar a sua teoria. Dados que à luz do conhecimento actual que temos das obras, não obtém qualquer apoio e que citamos pelo interesse para a história da polémica atribuição destes painéis.

Quanto ao pagamento dos restauros orçamenta o seguinte valor (para o somatório de intervenção em três pinturas: *Anunciação, Circuncisão e Apresentação no Templo*) e justifica a verba, descriminando as despesas, “*Para pagamento destes três quadros, propuz 22.5000 escudos, quantia que poderá parecer exagerada, mas que tem larga justificação, visto a importância do trabalho realizado, a depreciação da moeda (3000%) o preço dos materiais empregados, que aumentou 40 vezes, e o despendido com o emolduramento e transportes, ficam assim uns 250 escudos (ouro), para um quadro, num trabalho que nem por 400 escudos deixava ganho apreciável. O Dr. José de Castro, que visita muito o meu atelier, e conhece as dificuldades que a depreciação da moeda creará ao prosseguimento regular destes trabalhos, de tal modo que advogou espontaneamente a causa junto do filho, que tinha sido nomeado Ministro das Finanças, que no orçamento de Estado que este elaborou, foi elevada a verba destinada a estes serviços a 30.000 escudos. Não ficava ainda actualizada a dotação inicial, estava mesmo ainda bastante longe disso, mas, emfim, já permitia o embolso de quantias importantes que eu dispendera com os auxiliares da oficina e com os materiais, e recebesse alguma coisa pelo meu trabalho*”⁵⁴⁴.

Infortunadamente, não são feitas alusões aos tratamentos realizados, nem ao nível das camadas pictóricas nem dos suportes, sendo que, pelo supra citado é possível

colaboração. (...) ainda hoje isso sucede algumas vezes, quanto mais numa época em que era usual esses trabalhos serem feitos associativamente.” Vd. IDEM, *Ibidem*, p.45.

⁵⁴⁴ Vd. FREIRE, Luciano – *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos*, ob. cit. p.46.

determinar que foram feitos os seguintes processos: limpeza e levantamento de repintes (o que necessita de prévia fixação das camadas), já no que se refere aos suportes, não é possível determinar visto que nada foi referido. Apenas sabemos pelo orçamentado que foram colocadas em novas molduras, aliás procedimento comum nesta oficina, “*Todos os quadros submetidos a tratamento iam sendo emoldurados como convinha, isto é, no estilo da época da pintura, e, sempre que era possível com elementos antigos, e sob a minha direcção (...).*”⁵⁴⁵

Luciano Freire, tem ainda a preocupação de alertar que o seu relato se ira tornar desordenado visto ter obras acumuladas na oficina que necessitam de «*socorro mais ou menos imediato*» e como tal iria deixar para mais tarde o tratamento da *Criação dos Animais* (ainda em 1922-23) e da *Visitação* (1923), avança ainda com os seus planos de trabalho.

Após vários tratamentos a outras obras, é chegada a vez da *Criação dos Animais*, da qual regista sumariamente o trabalho, “*A {285} «Creação dos Animais», da Série de Lamago, e obra evidente da mão exclusiva de Vasco Fernandes, - pois os três quadros que pertenceram ao políptico da Sé dessa cidade, a que me referi nos números 235, 236 e 237, são trabalhos de colaboração, como já afirmei – tinha a tinta caída em muitos pontos, mas não de importância maior. O aspecto é que era péssimo. Também já fora limpo mas sem gravame sensível para a obra de arte.*”⁵⁴⁶ Talvez por não ser da sua mão o tratamento aos suportes (mas sim pelo seu marceneiro Manuel Correia⁵⁴⁷), no caso deste conjunto de obras de Lamago não fez registos dos tratamentos lenhosos. Se nos detivermos a avaliar todo o seu relatório (das pinturas restauradas no seu atelier), é-nos notório que quando a intervenção aos suportes das obras é significativa e profunda, Luciano Freire descreve também esses trabalhos do seu colaborador e elogiando por vezes a perícia do seu marceneiro. De modo que julgamos, tendo em vista este método, que se não fez qualquer

⁵⁴⁵ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob cit.*, p.12

⁵⁴⁶ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.53.

⁵⁴⁷ Muitas vezes mencionado no relatório como sendo carpinteiro, outras vezes marceneiro, Manuel Correia era o artífice a quem incumbia o trabalho das madeiras, “*O hábil marceneiro que interruptamente, tem sido auxiliar nestes trabalhos, quer no conserto dos quadros em madeira, quer no respectivo emolduramento, o Manuel Correia, teve então ensejo de patentear mais uma vez os seus merecimentos, em obediência aos conselhos que lhe ia dando (...).*” Vd. *Ibidem*, p.50.

alusão a esses processos é porque os tratamentos às tábuas foram menores, não se justificando fazer o seu relato.

Dentro deste assunto, no mesmo documento e merecendo especial destaque, fica esclarecido que no que toca aos reversos dos painéis (muitas vezes referidos como «base»), todos os procedimentos de marcenaria eram feitos por Correia, exceptuando a desinfestação curativa e preventiva que Freire assume responsabilizar-se, para evitar tratamentos como «transplantação» da pintura para outro suporte, ou mesmo para evitar outros métodos que reprova como a pintura total da superfície dos reversos, “(...) *Tanto este quadro como os que se teem encontrado em idênticas condições, comidos de caruncho teem sido por mim impregnados com substancia própria a sustar a acção desses roedores – sem que afecte quimicamente a pintura – como ainda com o fim de dar à madeira condições de resistência à acção atmosférica, pois não tendo estes e muitos outros quadros quinhentistas portugueses preparo de cré, quando a ruína da base tomar proporções graves, não deixa o recurso de transplantação da pintura para outra tabua ou tela, de que resultaria portanto perda absoluta da obra de arte. Nunca, porem, essa defesa deve ir ao ponto de os pintar pelo reverso, pois já tenho observado em alguns quadros que procuraram defender por esse processo, o quanto isso lhes foi nocivo, visto essa camada reduzir ao mínimo o efeito das alterações de temperatura no corpo da madeira. Amenidade que muito favorece o desenvolvimento parasítico*”⁵⁴⁸.

3.1.1.2 – Documentação 1940 a 1957 – Oficina de Lisboa (M.J.V.) Fernando Mardel

Ajudante e discípulo de Luciano Freire, coube a Fernando Mardel o tratamento da *Criação dos Animais* entre 1940 e 1954, no relatório do *Restauro nº369* (que consultamos no arquivo da DDD-IMC) datado e assinado em Setembro de 1955 acerca desta “beneficiação”, da parca informação, destacamos que no item da ficha «História técnica»

⁵⁴⁸ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, p.56.

consta a seguinte anotação, “*Restaurado em 1940 para a exposição dos Primitivos Portugueses; figurou em 1954 na Exposição da cidade de S. Paulo (Brasil)*”.

Acerca do «Suporte» faz a seguinte descrição: “*Qualidade: madeira de castanho; Ligações: não tem; Marcas: Não tem; Secura: pouco sêco; Planificação: Regular; Bolor ou insectos: não tem; Danos ou perdas: não tem.*” Segue-se uma muito breve descrição do «Preparo e Pintura» e «Verniz» e por fim na descrição do tratamento efectuado preenche com “não” todos os campos alusivos ao tratamento do suporte (Desinfestação; Planificação; Parquetagem), mencionando que apenas foi feita limpeza (da camada do verniz) e dada uma nova camada de verniz resinoso. Nesta segunda folha do relatório é feita a anotação «Exposição de Londres». Baseando-nos neste documento a pintura *Criação dos Animais* foi tratada então em 1940 e 1954 por Fernando Mardel no âmbito das exposições já referidas.

Do tratamento executado à *Circuncisão* entre 1941 e 47 não existe relatório, apenas detectamos que na ficha de *Restauro n.º 575*, dedicada ao restauro de L.F. a esta obra, está indicado a peça voltou para «segundo restauro», dando entrada a 19 de Abril de 1941.

No caso específico do painel da *Apresentação no Templo* (do qual Fernando Mardel se ocupou entre 1941-1957), o relatório de *Restauro n.º 2.012 de 1957* difere do supra descrito para a pintura *Criação dos Animais*, visto este documento se encontrar assinado pelo Dr. João Couto (e não por Mardel) e visto que a esta obra foi efectuado tratamento estrutural.

O «Suporte» é descrito como, “*Qualidade: madeira de castanho; Ligações: uma; Marcas: Não tem; Secura: pouco sêco; Planificação: bastante irregular; Bolor ou insectos: não tem; Danos ou perdas: não tem.*” Segue-se uma muito breve descrição da camada pictórica e verniz da qual destacamos a seguinte informação como sendo uma consequência do suporte na pintura, no item «Preparo e Pintura» é relatado que o «Estalado» acompanha o veio da madeira. Nas «Observações» segue-se o alerta para a superfície muito alterada da pintura em virtude das várias tentativas de restauros antigos.

Ao nível da descrição do tratamento efectuado no campo respeitante ao tratamento do suporte descrito “*Desinfestação: com desinfectantes líquidos (Xilamon); Planificação: colagem da junta com cavilhas interiores e malhetes exteriores; Parquetagem: não se fez*”.

O restante texto menciona o preenchimento de lacunas com cré e cola, a limpeza e remoção dos repintes e a execução de nova reintegração cromática «retocada com tons aproximados á cor local sem a preocupação de desenho».

3.1.1.3 – Documentação 1983 – I.J.F

Para constarem na “*XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura*” em Lisboa, as pinturas *Anunciação* e *Circuncisão* foram levadas às oficinas do Instituto José de Figueiredo onde a conservadora-restauradora, Maria Constança Pinheiro da Fonseca, e o marceneiro Florindo Gonçalves se encarregaram respectivamente do tratamento camada pictórica e suporte de madeira. Existem de ambas as intervenções os registos em dossiers, incluindo fichas anexas com o levantamento geral do estado de conservação e esboços manuais da localização de patologias nas obras.

No dossier de *Restauro* 22/83 dedicado à *Anunciação*, recolhemos nas «III. Observações gerais antes do tratamento» os seguintes dados “10. *Descrição: Pintura a óleo sobre madeira de castanho (1 elemento) (...) 12. Estado material: O suporte apresenta 4 fendas. Na fenda da margem inferior foram aplicados malhetes (reverso), que cederam. Existem 10 buchas de madeira (5 na parte superior e 5 na parte inferior) que atravessam até à camada cromática e se desnivelaram na sua superfície (...)*”. Acerca do «VI. Tratamento» realizado aos reversos lenhosos por Florindo Gonçalves, “17. *Suporte: Aplicação de pedaços de madeira sectionados ao longo das fendas e de 2 malhetes de reforço na da zona inferior, com cola PVA*”.

Por sua vez no *Restauro* 21/83 dedicado à *Circuncisão*, recolhemos nas «III. Observações gerais antes do tratamento» os seguintes dados “10. *Descrição: Pintura a óleo sobre madeira de castanho (1 elemento) (...) 12. Estado material: O suporte apresenta 4 fendas, em três delas fora aplicados malhetes (reverso), que cederam. Existem 10 Buchas de madeira (5 na parte superior e 5 na parte inferior) que atravessam até à camada cromática e se desnivelam na sua superfície. (...) 4 desbastes em forma de*

dobradiça (reverso)”. A intervenção na madeira do suporte foi também executada por Florindo Gonçalves, que optou pelos seguintes procedimentos, “15. *Consolidação: Fixação a cera*; 17. *Suporte: Aplicação de pedaços de madeira sectionados ao longo das fendas com malhetes de reforço, com cola PVA. Aplicação de madeira no canto inferior direito e na margem esquerda*”.

Interpretando a metodologia e materiais aplicados, foram realizados entalhes ao longo das áreas de fenda, necessários à inclusão dos embutidos em “V” fixos por Acetato de Polivinilo⁵⁴⁹ (PVAc) a popular cola branca. Sobre estes inseriram duplas caudas de andorinha como reforço adicional e método de sustentação da propagação dessa patologia.

Sobre as intervenções na camada pictórica não sendo o nosso âmbito de estudo resta-nos aludir sumariamente que foi feita uma limpeza com o solvente White Spirit, preenchimento de lacunas com massa (caulino⁵⁵⁰+totin⁵⁵¹) e reintegração cromática. Cerca de cinco registos fotográficos (de cada obra) documentam (antes e após) esta intervenção.

3.1.1.4 – Documentação 1991 – I.J.F

Para a grande exposição europeia “*Feitorias*” no âmbito da *Europália 91- Portugal* na Antuérpia, foram restauradas as duas pinturas, *Criação dos Animais* e *Anunciação*⁵⁵², provavelmente aproveitando a deslocação destas para Lisboa, por necessidade de restauro seguiu ainda a *Apresentação no Templo*⁵⁵³. Sobre a *Visitação* e a *Circuncisão* não foi encontrado nenhum testemunho de que tenham sido intervencionadas pelo que estamos

⁵⁴⁹ Polímero sintético. Adesivo à base de dispersão aquosa de Acetato de Polivinilo, adequado para a colagem de materiais porosos (madeira). Apresenta boa estabilidade, aplicação à temperatura ambiente e baixa toxicidade (visto ser um emulsão em água).

⁵⁵⁰ É um Argilo-mineral geralmente estável em condições termodinâmicas (de alteração da temperatura, pressão e volume).

⁵⁵¹ Cola de proteína animal - de pele de coelho, solúvel em água 1:10 (Totin).

⁵⁵² Embora apenas nos tenha sido concedida a observação do relatório da *Criação dos Animais* (Restauro 10/91), por se desconhecer (segundo Nazaré Escobar) o paradeiro do relatório da *Anunciação* (Restauro 11/91).

⁵⁵³ No dossier (Restauro 59/91) correspondente a esta pintura, apenas consta documentação fotográfica de U.V. que a documenta.

convictos que não tenham acompanhado o restante grupo (todavia como não nos foi cedida toda a documentação constante no arquivo da DDD-IMC não devemos anular completamente a possibilidade).

Todavia, atestando a nossa convicção quanto à ida para Lisboa da *Apresentação no Templo*, existem inscrições manuais feitas com giz branco apenas no reverso da moldura das três pinturas das quais conhecemos pelo menos o número do dossier do relatório, siglas que também foram inscritas respectivamente nas suas molduras⁵⁵⁴, «R.10/91; R.11/91 e R.59/91⁵⁵⁵» e acompanhadas da referência “*Europália 91*”.

Além de constar nas molduras esta anotação estava repetida no dossier supra citado *Restauro nº10/91* feito acerca da *Criação dos Animais*, onde podemos ler que esta iria constar em duas exposições europeias, “*Para figurar nas exposições «Europália 91-Bélgica e Exposição Feitorias, em Antuérpia*” e que sabemos corresponder à mesma.

Passando a analisar a intervenção realizada à data, a peça deu entrada a 18 de Janeiro de 91, e destacamos o facto de ter sido dada erradamente como sendo de madeira de carvalho no levantamento feito ao estado de conservação, “10. Suporte: Madeira de Carvalho (1 elemento) (...) 12. Marcas: Pelo reverso (goiva); 14. Deteriorações: (...) No suporte, em madeira de carvalho (uma só prancha c/ cerca de 3cm de espessura, observam-se fendas pelo reverso. Gastos. Nota: A pintura foi cortada, não se distingue barbeta⁵⁵⁶ em nenhum dos lados”. Como bem notou a conservadora-restauradora Maria Fonseca por falta de rebarba (e pela primeira vez na história da peça), fez-se alusão à redução dos painéis.

Na área da marcenaria, Florindo Gonçalves procedeu ao seguinte trato, “16. Consolidação do suporte: Preenchimento, após desbaste, nas fendas com pedaços de madeira de castanho em V, segmentados. Utilizou-se cola PVA M-30 (reverso). 17. Desinfestação – Imunização: aplicação, pelo reverso, de PARALOID+XILOL, a 5%”. Não

⁵⁵⁴ Por norma estas anotações devem-se ao momento da remoção da pintura da moldura para ir para tratamento funcionando a referência (a giz) ao número do relatório como identificação e qual a moldura que pertence a cada pintura visto serem muito semelhantes entre elas.

⁵⁵⁵ Esta inscrição apresenta-se parcialmente ocultada por uma tramela da moldura que se sobrepõem.

⁵⁵⁶ Terminologia associada à denominação: Rebarba.

está discriminado, mas pela função do tratamento e local/material da aplicação certamente se trata de Paraloid B72⁵⁵⁷ dado em baixa concentração como consolidante e protector.

Consta ainda do relato que por falta de tempo para o devido tratamento da camada pictórica, resultou o seguinte estratagema, limpeza das camadas superficiais e verniz com a solução de White Spirit+Acetona; Remoção parcial de repintes; Preenchimento de lacunas com massa (caolino+totin); reintegração cromática (com tinta de óleo diluída em verniz) e camada de protecção por envernizamento. A intervenção foi acompanhada por completo levantamento fotográfico (incluindo fotografia de luz rasante).

Pelos motivos já anunciados e impossibilidade de consulta dos relatórios das pinturas *Anunciação* (R. 11/91) e *Apresentação no Templo* (R. 59/91), pela análise que efectuamos a ambas os reversos presumimos que o tratamento realizado à data tenha decorrido com os mesmos materiais e metodologias adaptadas às necessidades de cada um.

3.1.1.5 – Documentação 2002 – ArteRestauro

Após a peritagem realizada em Maio de 2001 pela empresa *ArteRestauro* (com oficina em Lisboa) à Criação dos Animais, esta e restante série foram intervencionadas *in situ* pelos técnicos Conceição Viana, António Salgado (e equipa) da mesma empresa, em 2002, ao encargo da exposição intitulada “*Grão Vasco: Pintura portuguesa del Renascimento*” decorrida em Salamanca no ano de 2002.

Mais do que por necessidade de tratamento a qualquer patologia, recuperou-se nestes trabalhos a homogeneidade estética para a correcta leitura da obra. Com efeito o tratamento das camadas pictóricas no seu geral incidiu: na limpeza e/ou levantamento de repintes (com solventes); fixação (com PVA-c); preenchimento de lacunas e/ou nivelamento de juntas (com Modostuc); reintegração (com pigmento em pó+verniz de

⁵⁵⁷ É uma resina acrílica termoplástica, copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato. É das resinas mais estáveis e usadas em conservação. Apresenta boa durabilidade, não amarelece, forma um filme claro e bastante flexível que não está sujeito à fragilidade em condições adversas de humidade. Não está sujeito ao ataque de microrganismos. O B72 pode ser usado como consolidante e como protector da camada pictórica e do suporte lenhoso. Solúvel em tolueno, xileno, acetona, etanol entre outros solventes.

retoque) e aplicação de camada de protecção final (com verniz de retoque; Cosmoloid⁵⁵⁸+White Spirit); face ao bom estado geral dos suportes lenhosos que apenas na situação da *Anunciação* necessitou de uma desinfestação curativa e preventiva com o «Cuprinol». Segundo dados registados nos relatórios técnicos relativos à *Criação dos Animais* e *Visitação*, a moldura (e tramelas) destes foi desinfestada visto apresentar ataque de insecto xilófago.

Finda a exposição em Lisboa no MNAA entre 2010 – 2011 intitulada, “*Primitivos Portugueses 1450-1550 - O Século de Nuno Gonçalves*” em que o conjunto figurou (com excepção da *Apresentação no Templo*), foram realizadas verificações técnicas a 15 de Junho de 2011 no M.N.A.A por Teresa Serra e Moura às obras *Criação dos Animais* e *Anunciação* que se seguiam para Espanha no contexto das exposições “*Primitivos. El siglo dourado de la pintura portuguesa. 1450-1550*” em Valladolid; e “*La Pintura dos Primitivos Portugueses*” em Valência.

A avaliação geral dos estados de conservação foi de “Muito Bom”, apesar de na primeira pintura no que se refere ao suportes ter sido assinalada existência de fendas e fissuras, sem perigo mas a monitorizar, na parte inferior da pintura. Foram transportadas em caixas simples e recomendadas as seguintes condições ambientais: 50-55% HR; 18-20°C Temp.; 150 Lux (Máx.).

(Pela informação que nos foi permitida recolher até Março de 2012, esta foi a última avaliação realizada ao conjunto.)

3.1.2– Diagnóstico do estado de conservação, determinação de patologias, causas e efeitos.

A pertinência do levantamento diagnóstico do estado de conservação incide no facto, inevitável, de se tratar de obras pictóricas com uma longa “história de vida”,

⁵⁵⁸ Cera microcristalina.

aspectos conservativos relevantes cuja detecção, estudo e distinção cronológica, se tornam em certos casos auxiliares para a datação ou mesmo na atribuição das mesmas.

Resta o objectivo da detecção crítica dos processos utilizados para a estabilização da madeira dentro da evolução histórica e tecnológica dos controversos e problemáticos conceitos da conservação e restauro. Alterações físicas e químicas, feitas em prol da preservação da integridade estética, histórica e funcional (religiosa/cultural). Neste sentido, surge paralelamente a vontade de perceber através deste diagnóstico quais as motivações e quais os critérios que acompanhavam a ética e deontologia necessárias.

Para finalizar, salienta-se que na redacção desta diagnose foi feita a tentativa de aplicação de uma terminologia coerente devido à falta de unidade nacional, muitas vezes por nós sentida, na leitura de conteúdos sobre estas matérias.

Como apreciação geral, consideramos que os cinco painéis de Lamego apresentam um *Bom*⁵⁵⁹ estado de conservação (Vd. Apêndice II, Esquema 31- 41; Anexo IV Fig, 1-18). O reverso das pinturas não apresenta actualmente problemas estruturais relevantes e encontram-se estabilizadas, no entanto, permanecem gravadas na superfície das pranchas as consequências de degradações passadas e dos seus solucionamentos.

Após uma observação atenta das cinco pinturas (sem moldura), é evidente que a patologia mais grave sofrida por estas peças foi a severa redução das dimensões através do corte⁵⁶⁰ das pinturas e redimensionamento da estrutura lenhosa (Vd. Apêndice II, Esquema 6). Estas pinturas viram as suas dimensões totais reduzidas aos seguintes valores aproximados: *Criação dos Animais* 172 x 87 x 3,5 cm; *Anunciação* 174,5 x 95,5 x 3,5 cm; *Visitação* 177 x 93 x 3,5 cm; *Circuncisão* 177 x 96,5 x 3,5 cm; *Apresentação no Templo* 178 x 96,5 x 3,5 cm. Por apresentarem valores díspares entre si, torna-se delicada a tarefa

⁵⁵⁹ Segundo os critérios das várias normas de inventário, Bom: Peça estabilizada, em bom estado, podendo apresentar como desgaste natural, algumas lacunas ou falhas. Vd. INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS. *Normas de Inventário de Mobiliário: Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM-MC, 2004, p.47; Vd. INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS. *Normas de Inventário de Pintura: Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM-MC, 2007, p.61.

⁵⁶⁰ Acerca de um exemplo destes processos de adaptação das peças às novas circunstâncias por mutilação, Luciano Freire exprime no seu relatório, “Este painel era o que estava mutilado pela parte superior e com uns recortes laterais para, como disse, se *ajustar ao apainelado, onde à força o colocaram. A pintura a claro escuro do reverso é que nos indicou bem as dimensões da mutilação*” Este foi um procedimento muito comum em solo nacional entre o séc. XVII e XVIII, com as reformas das Catedrais para adaptação aos novos gostos e estilos. Vd. FREIRE, Luciano – *Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos, ob. cit., p. 53.*

de avançar com conjecturas para as dimensões originais⁵⁶¹, no entanto, deve frisar-se que o painel da *Criação dos Animais* é o mais mutilado contrariamente ao da *Apresentação no Templo*, menos diminuído.

Todos apresentam os quatro lados em chanfre parcialmente mutilado que, pelas marcas de desbaste, foi executado com enxó; sobre este chanfre, apenas a *Criação dos Animais*, *Anunciação* e *Apresentação no Templo* apresentam rebaixos⁵⁶² de cerca de 1cm nos topos (superior e inferior) executados em intervenção posterior. As pestanas inferiores são normalmente as mais fragilizadas visto que nessa fina espessura assenta todo o peso da estrutura e cujo reforço no emolduramento (por exemplo: através da colagem de ripas nas margens livres) seria aconselhável no que se refere ao núcleo de Lamego.

Ao nível da justificação para o sucedido, relembramos ser plausível ter ocorrido à data ou pouco depois, do apeamento da estrutura e aparelho retabular para emolduramento individual, de modo a adaptar-se os painéis à nova funcionalidade individual e fazer-se o “aproveitamento” das pinturas. Enquadramento em tudo semelhante ao caso das pinturas do *Retábulo flamengo de Évora* em que na intervenção e projecto de investigação de 2003-2011 se concluiu, “(...) verificou-se que os cortes efectuados em cada um dos painéis correspondem às áreas cuja perda interfere menos com a leitura da composição, supondo-se, assim, que tenha sido esta a orientação dessa intervenção.”⁵⁶³

Além de serem visíveis nos chanfros laterais das pranchas da *Criação dos Animais*, *Anunciação* e *Circuncisão*, cavilhas em corte com cerca de 1,3 cm de diâmetro, devido a anterior presença de uma junta de união primitiva. Surgem, igualmente, cavilhas de menor diâmetro, como é o caso no canto superior esquerdo do reverso da *Criação dos Animais* (Fig. 2f), que segundo a avaliação dos técnicos da *ArteRestauro* se devem a intervenções para a colocação de elementos de suspensão (?), mas na nossa opinião e através da informação recolhida nas radiografias, estas fixam a fractura junto á aresta.

⁵⁶¹ Vd. conjectura no apêndice II, esquema 6-12.

⁵⁶² Rebaixos / rebaixes, pestanas ou ranhuras abertas, todos os termos correspondem aos sulcos em forma de degrau criados nos limites da espessura da pintura para esta encaixar na moldura. No geral, as pestanas, pela localização periférica, estão mais expostas a impactos mecânicos o que por si só as torna zonas de maior fragilidade.

⁵⁶³ Vd. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. *Cadernos de Conservação e Restauro 6/7: O Retábulo flamengo de Évora*. Lisboa: IMC-MC, 2008/2009. p.43

Os orifícios das filas de cinco cavilhas, colocadas perpendicularmente ao veio da madeira (e atravessando-a na totalidade da sua espessura) encontram-se betumados pelo reverso com massas tonalizadas de castanho, ressaltando o caso da *Apresentação no Templo* em que os orifícios não têm vestígios de preenchimentos. Sobre estes elementos transparecem linhas de marcas de travessas originais mas actualmente todas em falta.

De realçar, no reverso da *Visitação* e da *Circuncisão*, a existência “dos negativos” ou marcas dos encaixes parcialmente entalhados do que se presume terem sido dobradiças (?). Estes sistemas encontravam-se fixos por dois pregos de ferro, junto às arestas e ao centro no topo inferior, podendo ser indicativas de uma provável união antiga entre painéis, ou da sua inclusão em algum formato de estrutura móvel.

Em geral, as pranchas conservam quase a totalidade do trabalho de desbaste original da madeira. Nos painéis da *Visitação* e da *Apresentação no Templo*, observam-se, essencialmente na zona superior e inferior, desbastes da espessura da madeira devido à colocação de conjuntos de *embutidos parcelares em cunha ou “V”*⁵⁶⁴, nos locais onde outrora corriam fendas, colocados nas intervenções feitas em 1983 e 1991, no Instituto José de Figueiredo. Devido à colocação destes sistemas de reforço, as superfícies lenhosas apresentam vestígios da colagem e preenchimento com pastas de serradura (serrim+cola branca).

Outra técnica foi aplicada nos casos específicos da *Visitação* e da *Apresentação no Templo*, foram realizadas inclusões de malhetes em dupla-cauda de andorinha com o fio da madeira com orientação perpendicular ao da madeira original⁵⁶⁵ situação indutora de tensões nos suportes, visto que estes painéis manifestavam fendas de grandes dimensões, sendo de topo a topo no caso da última e por apresentarem, paralelamente, uniões e juntas frágeis entre os elementos constituintes do suporte. Destas intervenções surgem, na *Anunciação* e *Circuncisão*, embutidos que se sobrepõem e preenchem, igualmente, o vazamento dos anteriores malhetes em dupla-cauda de andorinha.

⁵⁶⁴ Vd. Técnica de colocação destes elementos nas figuras 38 - 39 do Anexo I.

⁵⁶⁵ Actualmente não são aconselhados e pouco a pouco têm vindo a substituir-se por caudas com o veio no mesmo sentido do painel e cortadas (1mm) ao centro e na linha da junta, acompanhando os movimentos de contracção e dilatação, distensão e a pressão da madeira sendo estas na direcção do espaço livre que se criou e não descontroladamente sobre as pranchas.

É frequente nestas zonas específicas, haver um desbaste circunscrito, necessário à regularização da superfície da madeira para posterior colocação e nivelamento das referidas ensamblagens. Dependendo da funcionalidade, é dada uma disposição específica a estes “laços” que são aplicados para unir e conferir resistência às juntas, assumindo clara função estrutural; e noutras ocasiões são usados para solucionamento da progressão das fendas, travando-as, pois estas normalmente correm no sentido e acompanhando o veio da madeira.

Actualmente na *Apresentação no Templo* é ainda é notória apenas sobre a junta de união das pranchas (e não na fenda) a técnica utilizada nas intervenções comandadas por Fernando Mardel (apesar de não constar no registo do relatório sabemos por estudos paralelos, como o do retábulo flamengo de Évora, que esta receita advinha da sua metodologia) em que preenchia as juntas e áreas envolventes aos malhetes com uma massa avermelhada⁵⁶⁶, comumente denominada de «massa de óxido de ferro» e cuja composição é conhecida, “*cré, gesso e ocre vermelho*”⁵⁶⁷ nas zonas em que as massas se assumem mais acastanhadas as massas serão certamente compostas por “*ocre castanho, ocre vermelho e carvão animal*”⁵⁶⁸, casos há em que os reversos são totalmente tonalizados de «tinta negra aquosa» e opaca com função isoladora constituída por “*carvão animal, ocre castanho e vermelho*”.

No que se refere a inscrições, com excepção do suporte da *Apresentação no templo*, todos os restantes anunciam, em diferentes escalas e tanto na vertical como na horizontal, caligrafias manuais semelhantes, da palavra “*Lamego*”, elaborado com pigmento negro e por vezes, azul. Estes estão em parte apagados (talvez por limpezas e impregnações desinfestantes aos suportes), o que dificulta a leitura e percepção imediata dos mesmos. Apesar de se desconhecer a data da sua execução, presume-se que a finalidade destes actos de legenda seja a marca identificativa (da proveniência e propriedade) das pinturas, efectuada, possivelmente, à data da sua deslocação para restauro ou mesmo para uma

⁵⁶⁶ Semelhante mas distinta de outra massa detectada em pinturas como a Série da Vida da Virgem do retábulo de Évora, em que o “betume” era duro e heterogéneo e por vezes com grãos vermelhos misturados, impurezas do recipiente de preparação.

⁵⁶⁷ Vd. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. *Cadernos de Conservação e Restauro* 6/7: *O Retábulo flamengo de Évora*, ob. cit., p.101. Acerca deste assunto a Conservadora-Restauradora Mercês Lorena teve a amabilidade de nos ceder imagens, que seguem no anexo I, fig. 77.

⁵⁶⁸ Vd. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. Ob. cit., p.101.

exposição temporária. Dentro do mesmo contexto, presencia-se na pintura da *Visitação*, a inscrição disposta na horizontal, dos números 2161 referentes à numeração de um dossier de restauro (à semelhança da numeração dos restauros nas molduras). A presença de selos de inventário, surge na *Anunciação*, em selo circular o n.º 15; na *Visitação* o n.º 16 e na *Circuncisão* o n.º 17; sendo que na *Apresentação no Templo* é perceptível, mas não legível, vestígios de um selo rectangular referente a uma exposição temporária.

Exceptuando a da *Visitação*, todas as madeiras apresentam uma superfície com brilho e tonalização, o que testemunha, que em intervenções anteriores, os painéis foram sujeitos a tratamentos insecticidas, tanto preventivos como curativos, visto que são visíveis ligeiros ataques do insecto xilófago e foram também tratadas com métodos de consolidação por resina acrílica.

Pontualmente, observam-se nas extremidades junto aos chanfros, embutidos e/ou enxertos em madeira de castanho e carvalho colocados em locais de lacuna volumétrica do suporte, bem como, é comum nas zonas inferiores o delinear de grandes manchas de humidade, sendo a madeira da *Circuncisão*, a mais afectada.

A associação das duas patologias (manchas de humidade e insectos xilófagos) comprova que outrora as pinturas estiveram expostas a um ambiente muito húmido e pouco arejado, ou expostas numa parede sob janelas mal calafetadas e por onde escorresse água consequentemente para as pinturas.

As pequenas deformações dos suportes são comuns a todo o políptico. Apenas a *Apresentação no Templo* sofreu mais com as variações ambientais e apresenta um grande empenamento em hélice (típico comportamento das tábuas cujo corte é tangencial), facto já antigo, visto que a forma da moldura actual está adaptada à referida ondulação da tábua. Presencia-se desgaste nas zonas de contacto com as trameiras de madeira usadas na fixação à moldura sendo que algumas delas apresentam ataque visível do insecto xilófago, não se detectando a sua proliferação para as pinturas. Resta realçar que todas as texturas das superfícies lenhosas dos cinco painéis favorecem o depósito e adesão de poeiras e sujidades ambientais ao suporte, factor indesejado e acentuado pela parca limpeza e manutenção destas estruturas.

Concluindo, as patologias do suporte apresentadas, influem na camada pictórica e não podemos deixar de apontar de seguida as patologias de maior incidência.

3.1.2.1– Consequências na camada pictórica advindas do suporte

O estrato pictórico das cinco pinturas apresenta o normal envelhecimento paralelo ao da madeira por se encontrar em contacto directo com este material higroscópico, anisotrópico e logo em imutável movimento. Verifica-se a ocorrência de estalados semelhantes aos descritos por Luciano Freire em obras da mesma essência, *“A madeira de castanho sobre que essa pintura assenta, como geral todas realizadas no norte no século XVI, toma com o andar dos tempos, um aspecto desagradabilíssimo, por se tornar irregular a superfície, consequência de se não deprimir por igual, ficando em relevo as nervuras e os nós (...). Este feito, se não provoca a repulsa imediata da tinta, vai predispondo, pelo menos, para a sua queda”*⁵⁶⁹; o princípio mantém-se, isto é, proporcionado pelas variações climatéricas de temperatura e humidade relativa, dá-se a dilatação e contracção da madeira e, não sendo acompanhado por toda a matéria equitativamente, “imprime” os veios do lenho na pintura.

Para finalizarmos, é notório o destacamento das superfícies, associado à fissuração que provém dos movimentos das cavilhas (das anteriores travessas) que atravessam as pranchas em toda a sua espessura, provocando um desprendimento periférico à sua localização e criando uma linha de contorno “ilhas” através do seu levantamento, o que resulta numa área mais preocupante e a vigiar quanto à estabilidade da camada cromática em causa.

⁵⁶⁹ Vd. FREIRE, Luciano – Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos. In *Conservar Património*, ob.cit., p.44.

3.2.1 – Tríptico da Lamentação com Santos Franciscanos, documentação das intervenções anteriores

As vicissitudes das intervenções pelas quais o tríptico passou no tempo estão, irreversivelmente, marcadas no estado de conservação e aparência estética e pictórica das três obras. Danos que ao longo de décadas foram sujeitos a drásticos tratamentos “ditos” de restauro, sucessivos repintes e reintegrações cromáticas como meio de “recuperar” a imagem original resultando, actualmente, e esteticamente falando, num aspecto adjectivado de *fantasmagórico* e de *ruína* mas que não deixa de ter grande valor histórico, “*Apesar do estado precário de conservação em que se encontra, deve considerar-se muito importante no ponto de vista estético, não é certamente menos valioso como documento histórico (...)*”⁵⁷⁰

As “beneficiações” provocaram ainda mais agitação, na já por si problemática, autenticidade da assinatura, que intrigou os críticos de arte acerca da sua permanência intacta contrariamente à restante superfície pictórica, “*Mas Joaquim de Vasconcelos, entre outros investigadores e curiosos, dúvida da autenticidade da assinatura que considera aposta: «Vimos o quadro na Academia de Lisboa e era com efeito uma ruína, tendo sido radicalmente lavado, barbaridade que o Sr. Robinson confessa. O monograma Vasco Frz ficou porém pintado, luzídio e brilhante, em letras amarelas por um milagre que ninguém explicou até hoje! Seria necessário examinar tecnicamente a assignatura, a tinta, a forma paleográfica da letra, (que é muito duvidosa), as partes lavadas e não lavadas (?) do quadro etc.»*”⁵⁷¹.

Contrariamente à ruína da pintura, os suportes lenhosos foram manifestamente menos tocados, facto que não surpreende pois na realidade não apresentam patologias que o justificasse.

⁵⁷⁰ Vd. REIS-SANTOS, Luís – O Tríptico de Vasco Fernandes da colecção COOK, de Richmond. In *Boletim do MNAA*, 1945 (1947). Vol I, p.83.

⁵⁷¹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob. cit., p.150

Para nosso descontentamento, mas prática comum nas épocas em questão, dos restauros de 1945 e 1967 não existe qualquer relatório ou apontamento concreto. O primeiro documento deste cariz data de 1970 e no interior do dossier apenas encontramos o registo da documentação fotográfica realizada, não tendo quaisquer alusões a técnicas de tratamento ou materiais utilizados na intervenção.

O único relatório de intervenção completo, relativo a este conjunto, é recente e data do ano de 2002. As três pinturas foram sujeitas a pequenos tratamentos não tanto por necessidade perene de estabilização, mas com o intuito de minimizar no impacto visual do estado fragilizado da sua aparência. Esta ocorrência deve-se às comuns diligências tomadas previamente à deslocação da obra para o estrangeiro (Salamanca) a fim de contar na grande exposição que foi a intitulada “*Grão Vasco: Pintura portuguesa del Renascimento*”.

Cronologia dos Restauros documentados⁵⁷²:

- **1857** – Restauro do **Pintor António José Pereira**, Tratamento Camada Pictórica (levantamento de repinte) e suporte de madeira.
- **1945** – Restauro na **Oficina de Lisboa (M.J.V.)** por **Fernando Mardel (?)**. Não nos foi possível fazer a confirmação por falta de relatório que o atestasse. Segundo Nazaré Escobar nesta data ou em período próximo não há registo de restauro.
- **1967** – Restauro no **I.J.F.** dirigido por **Abel Moura**. (Não nos foi cedido o relatório).
- **1970** – Restauro no **I.J.F.**
- **2002** – Restauro na empresa **ArteRestauro** dirigido por **Conceição Viana e António Salgado**.

⁵⁷² Certamente muitas outras intervenções foram realizadas às pinturas, mas a sua cronologia não pode ser estabelecida por falta de comprovativos.

3.2.1.1 – Documentação 1857 - Pintor António José Pereira

Como referimos anteriormente, o ano da sua descoberta 1857, coincide com o restauro que o seu descobridor, o pintor António José Pereira, lhe infligiu. Uma profunda intervenção em que os painéis que formavam uma “caixa” como parte integrante da construção, foi necessário, segundo os dados já estudados na historiografia, desmembrar a estrutura e proceder-se ao levantamento da camada pictórica uniforme dada sobre o conjunto e cujos resultados convergiram em danos irreversíveis sobre vastíssimas áreas do estrato pictórico cujo desgaste e perda são visíveis a olho nu, “(...) *o autor da identificação, e de acordo com as suas informações, procedeu ao trabalho de levantamento de uma «repintura lisa», que recobria com uniformidade as três tábuas, e a uma «lavagem radical». Estas vicissitudes são bem visíveis no seu estado de ruína*”.

Robinson classificou e justificou em 1865 o estado desta superfície pictórica do seguinte modo, “*Tínhamos pois aqui com toda a probabilidade uma obra genuína e inquestionável da Grão Vasco; infelizmente o quadro era, como pintura, apenas um fragmento arruinado, pois havia sido, sem dó, esfregado, limpo e quasi apagado por um restaurador ignorante*”⁵⁷³. Estamos convictos que se referia ao resultado estético atingido na intervenção da década de 57 pelo pintor vianense que dela se ocupou, mas pelas palavras do examinador inglês, este desconhecia que a autoria do acto «ignorante» teria sido de António Pereira (do por si enaltecido como pintor e apreciador de arte).

3.2.1.2 – Documentação 1945 – Oficina de Lisboa (M.J.V.)

Da beneficência da década de 45, apenas temos notícia na publicação de 1971 «João Couto *In Memoriam*» onde consta que foi realizada uma cuidadosa limpeza ao conjunto, “*Justamente, uma simples e muito avisada limpeza, quando da recente exposição de homenagem ao Dr. João Couto, restituiu a frescura de cor aos três painéis, unidos entre si (...) felizmente recuperada (...) pela cuidada limpeza de há pouco, que quase nos*

⁵⁷³ Vd. ROBINSON, J. C. – *A antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra attribuidos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: [s.n.], 1868, p.40.

reconduz ao seu brilho inicial, quando da encomenda para o Convento Franciscano de Orgens”⁵⁷⁴. Quem terá encabeçado o tratamento pela cronologia da intervenção poderá ter sido Fernando Mardel (?) mas desconhecemos a autoria.

3.2.1.3 – Documentação 1970 – I.J.F

No dossier correspondente ao *Processo n.º 2307*, apenas visualizamos referência ao número dos negativos (obtidos durante e depois do tratamento) e paralelamente às fotografias a cor no decorrer e no final da intervenção. Após consulta, todos indicam a pintura e nenhum “cadastro” foi feito aos reversos.

Por falta de quaisquer registos escritos na pasta do “relatório”, alusões a técnicas de tratamento ou materiais utilizados na intervenção, recorreremos para esta análise à descrição possível desvendada através da interpretação das imagens.

A documentação fotográfica permite-nos perceber que foi realizado (nas três pinturas) o preenchimento e nivelamento de lacunas com massa de cor branca com posterior reintegração cromática. Destacamos pelo interesse (para o presente estudo) que estes tratamentos abrangeram toda a extensão da junta entre as duas pranchas de madeira que formam o suporte do painel central, a *Lamentação*. Indicando a ocorrência da natural movimentação das madeiras.

Apesar de estarmos teoricamente limitados às supraditas conclusões, na prática podemos afirmar (segundo a metodologia da conservação e restauro) sem qualquer dúvida que aos tratamentos referenciados antecedeu uma limpeza da superfície pictórica e a fixação dos elementos em destacamento. Findo o tratamento toda a superfície terá sido protegida com uma camada de verniz final.

No que se refere ao tratamento do suporte, a falta de registos fotográficos, poderá ser um indicador de que neste não foi realizado tratamento estrutural relevante.

⁵⁷⁴ Vd. GUSMÃO, Adriano de – Os «Grão Vasco» de Lisboa. Um «Retauolo» de Santa Cruz de Coimbra no Museu das Janelas Verdes. In *João Couto In Memoriam*. Lisboa: [s.n], 1971, p.38 (Sublinhado nosso)

3.2.1.4 – Documentação 2002 – ArteRestauro

Como já referimos, coube à empresa portuguesa *ArteRestauro* (técnicos Conceição Viana, António Salgado e sua equipa) a responsabilidade da intervenção no âmbito da exposição decorrida em Salamanca no ano de 2002, “*Grão Vasco: Pintura portuguesa del Renascimento*”.

O critério para esta intervenção à semelhança do que sucedeu com as restantes obras que estiveram presente no evento, moveu-se em volta do conceito e prática muito comum, de antes de exposições desta magnificência, atestarem o chamado “alindamento” da pintura, esta irá comparecer na exposição “de cara lavada”.

Como consequência do supramencionado, este recente tratamento incidiu unicamente na limpeza e reintegração da camada pictórica, face ao bom estado geral do suporte lenhoso. Segundo dados registados no relatório técnico da empresa, presentes no campo relativo ao estado de conservação do suporte “ (...) *Suporte: Constituído por três painéis. O painel é constituído por dois elementos de madeira enquanto os laterais são formados por um elemento, colocados no sentido vertical. São visíveis marcas, de terem existido duas travessas na horizontal, em cada painel, pregadas pelo reverso. Nos dois cantos superiores observam-se inúmeros orifícios (colocação de peças de suspensão) e os três reversos encontram-se totalmente pintados de castanho. São visíveis orifícios de saída de insecto xilófago no painel central, assim como se encontra um pouco abaulado. No painel com a representação de Sto António existe no reverso no local de um nó de madeira um preenchimento com massa de serradura.*”⁵⁷⁵

Damos especial relevo a esta citação pelo facto de ser a primeira vez na história do Tríptico Cook de Vasco Fernandes que se descreve, embora sumariamente, os respectivos suportes lenhosos.

No que se refere ao tratamento praticado em 2002 este incidiu essencialmente ao nível dos estratos pictóricos, visto a estrutura do painel se encontrar estável, todavia, a primeira limpeza foi extensiva aos suportes. “*Tratamento executado: Limpeza de sujidades*

⁵⁷⁵ Vd. *Relatório de intervenção na pintura Tríptico «Lamentação sobre Corpo de Cristo, S. Francisco e S. António» de Vasco Fernandes no âmbito da exposição de Salamanca 2002* por Conceição Viana e António Salgado, p.1.

superficiais, com espanador; nivelamento de pequenas lacunas com massa de cera, no painel central e no Sto António; - tonalização cromática com pigmentos em pó + verniz, de retoque alterados e das pequenas lacunas niveladas; -localmente colocou-se verniz de retoque nos locais sem brilho; - colocação de camada de protecção, verniz de retoque em spray.”⁵⁷⁶.

(Pela informação que nos foi permitida recolher até Março de 2012, esta foi a última avaliação realizada ao conjunto.)

3.2.2– Diagnóstico do estado de conservação, determinação de patologias, causas e efeitos

Independentemente do nosso diagnóstico, é sobejamente conhecido o estado ruinoso dos três painéis deste conjunto, “*O Estado de conservação da pintura limita, evidentemente, a análise do processo criativo e um posicionamento rigoroso da pintura no percurso do seu autor. Para além de permitir extrair indicações gerais relativamente à iconografia e à composição, as opções concretas, de acordo com as zonas melhor conservadas, limitam-se à identificação de um ou outro aspecto da linguagem figurativa. O desenho subjacente, embora subsista em trechos da paisagem e parte das figuras principais, foi profundamente afectado. E, em algumas zonas onde se conserva, pode dizer-se que a sua visibilidade ficou comprometida em virtude da presença de vastos repintes.*”⁵⁷⁷.

As patologias dos reversos contrastam com todo este resultado, cenário devastador das camadas picturais, os três painéis de madeira encontram-se estabilizados e apesar dos

⁵⁷⁶ *Ibidem*, pp.2 -3.

⁵⁷⁷ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob. cit., p.349.

danos anteriores o estado de conservação actual do Tríptico é Bom⁵⁷⁸ (Vd. Apêndice II, Esquema 42-47; Anexo IV Fig, 25-29). .

Numa análise mais genérica e à semelhança do caso do políptico de Lamego, a patologia mais grave e irreversível é a perda de parte da obra pela sua mutilação por terem integrado a estrutura de uma arca. Danos e sinais que permaneceram e estão marcados nas arestas dos painéis onde se concentram inúmeros orifícios: alguns de pregos, em parte justificados pela função de união das tábuas para formar uma caixa; e uma outra percentagem de parafusos que se destinaram à fixação das pinturas a ripas de molduras relativamente recentes. Na nossa opinião estas zonas deviam ser preenchidas numa próxima intervenção uma vez que são profundos e tornam-se focos para potenciais acumulações de pó e outros danos que deste podem advir, não se justificando a sua permanência a descoberto.

A madeira tonalizada de castanho, realça através da acumulação de escorrências, as marcas da anterior presença de duas travessas horizontais finas, as lacunas volumétricas (criadas aquando da remoção dos pregos que fixavam essas tábuas) sinalizam o local onde estas estavam fixas. Funcionalmente podem aludir aos comuns travessões (semelhantes a ferrolhos) que atravessam uma arca, reforços da estrutura para maior resistência ao peso, ou mais provavelmente assumem a função estrutural de contenção aos empenos das pranchas.

São visíveis orifícios e vestígios de galerias cortadas (por ligeiro desbaste) em intervenção anterior como tentativa de erradicar a infestação provocada por ataque de insecto xilófago outrora activo, principalmente no painel da *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*. O empenamento das duas tábuas que o compõem (principalmente a prancha maior) indica um possível corte tangencial desse módulo. Patologias que quando associadas são fortes indícios de que esta pintura esteve sujeita a piores condições (talvez pela localização) em relação às que a ladeiam, não raras as vezes a pintura central de um tríptico é a mais afectada com a envolvente ambiental visto que as laterais, por vezes volantes, não são o ponto de fixação à parede e como tal os suportes arejam e apanham mais luz.

⁵⁷⁸Segundo o critério e normas anteriormente citadas.

Contrastando com a geral e escura tonalização da madeira, neste reverso à esquerda visualizamos uma grande área de formato irregular onde nos é permitido ver o suporte visto que aí foi feito um desbaste ou uma tentativa de limpeza da camada de acabamento. Igualmente proveniente de um acto menos cuidado em uma intervenção de restauro, detectamos nas zonas periféricas marcas circulares dos grampos de fixação da pintura à mesa de tratamento.

No que se refere a inscrições, deparamo-nos com duas realizadas junto ao topo superior em técnicas diferentes e que identificam o proprietário e o nº de inventário: as siglas “MNAA” e o número “1868” marcadas por molde e decalque com tinta negra, as quais se sobrepõem à anterior marcação com caligrafia manual (de cor azul) do mesmo número. Esta última marcação está também presente nas pinturas laterais, com a particularidade de no suporte da *Aparição de Cristo Serafim a S. Francisco* ser “1868a” cujo significado é o obvio inventário conjunto.

Os painéis laterais com as representações de *Santo António pregando aos peixes* (painel à direita) e *Aparição de Cristo Serafim a S. Francisco* (à esquerda) não apresentam grande número de patologias distintas das mencionadas. Destes apenas destacamos, particularmente no *Santo António* a pequena zona (ao centro) de preenchimento com massa de serradura actualmente estalada, como meio de solucionar a lacuna volumétrica criada por destacamento de um nó de madeira. Nó que se prolonga e localiza exactamente no mesmo local na pintura do *S. Francisco* e que poderá ser um indicador de que ambas as tábuas foram tiradas do mesmo tronco e em sequencia.

No canto superior esquerdo do *Santo António* uma grande quantidade de marcas, “depressões” criadas pela compressão de um objecto contundente (?), assemelham-se às encontradas no canto superior direito do suporte do *S. Francisco*, levando-nos a criar a hipótese de que haja relação entre elas mas cuja motivação e causas desconhecemos.

3.2.2.1– Consequências na camada pictórica advindas do suporte

O estado de conservação particular deste Tríptico deixa muitas reservas à nossa avaliação, visto que a camada pictórica é a superfície que mais alterações sofreu com as beneficiações a que foi sujeita e se encontra muito reintegrada nas três obras. Muito possivelmente subordinadas a tratamentos que conforme as conveniências e os critérios das estéticas efémeras, tanto eram de «embelezamento» como de «envelhecimento» e era comumente aceite que assim se procedesse. As condições do desgaste das pinturas e sua transparência “favorece”, realça os estalados semelhantes aos descritos no políptico de Lamego e típicos da pintura do séc. XVI, em que as irregularidades “lineares” da superfície cromática são consequência do relevo do fio e nós da madeira⁵⁷⁹ criando zonas de destacamento e fissuras que acompanham o sentido do veio⁵⁸⁰ das pranchas proporcionadas pelas variações climatéricas e dilatação e contracção do lenho.

Na *Lamentação sobre o Corpo de Cristo* é notório o destacamento da superfície, associado à fissuração das massas de preenchimento da junta entre as pranchas que compõem o seu suporte criando uma linha que resulta numa área a vigiar quanto à estabilidade da camada cromática periférica.

⁵⁷⁹ As zonas de nós caracterizam-se pelas seguintes consequências tecnológicas que influenciam directamente o estado de conservação da pintura quando não acauteladas as medidas que os tratadistas transmitiam “Desvio do fio da madeira decorrente do segmento do ramo; ortogonal orientação das fibras desta formação; descontinuidade de tecidos aquando da morte do ramo” Vd. CARVALHO, Albino – *Madeiras Portuguesas: Estrutura Anatómica, Propriedades e Utilizações, Ob. cit.*, p.75

⁵⁸⁰ Característica comumente descrita nas pinturas de quatrocentos e quinhentos, vejamos o exemplo de «S. Francisco e Sr^o António tendo na parte superior uma Adoração dos Magos» da Igreja do Calvário em Évora, “Uma das características fundamentais que nos é dado a observar nesta pintura, é a de ser executada sobre uma camada de preparação muito delgada através da qual se marcam fortemente as fibras da madeira. Isto confere à camada cromática, um carácter muito particular, pois a marcação das fibras interfere directamente no aspecto geral da pintura”; ou ainda acerca do «Painel dos Cavaleiros» do políptico de S. Vicente de Fora atribuído a Nuno Gonçalves “O painel em referência é composto de um suporte de madeira de carvalho, de uma fina preparação (...) transparecendo na pintura o desenho das suas fibras simultaneamente com o estalado da camada cromática.” Vd. MOURA, Abel de (dir.) – *O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974, pp.33; 35.

3.3.1 – S. Pedro e S. Sebastião, documentação das intervenções anteriores:

Apesar de serem um núcleo sobejamente referido e estudado no decurso da historiografia, especificamente o estado de conservação das duas pinturas que nos ocupam não muito foi explanado.

Existe uma certa uniformidade entre as breves alusões que foram sendo feitas sobre o aspecto patológico referente a cada uma das pale e seu contexto. O Marquês de Sousa Holstein nos seus documentos assinados a 21 de Novembro de 1875 alertava, pela urgência, para a formação de museus que cuidassem os bens nacionais denunciando que os estrangeiros que vinham a Portugal “*pasmam quando em Vizeu vão encontrar as obras de Vasco Fernandes dependuradas em sacristias escuras e humidadsmsoffrendo damnos irreparáveis, que se vão cada anno aggravando sem que se busque atalhar os progressos da ruína; pasmam quando (...) descobrem ainda trabalhos de pintura que em vez de ali se deixarem permanecer ignorados e, o que peor ainda é, expostos a tantos agentes de destruição como são a humidade, as barbaras restaurações, o prego do armadr que n’elles suspende as sanefas dos dias de festa, o fumo das luzes, etc. deveriam ser transportados para logares de honra nos museus nacionaes (...) Vergonha é dizê-lo, mas nada se tem feito em favor dos museus. Urge reparar enquanto ainda é tempo reparar esta falta.*”⁵⁸¹.

Defendendo a temática da necessidade de «Museus provinciaes» o Marquês Holstein, propõem que cada terra cuide dos seus núcleos conservando-se as obras e engrandecendo-se a cidade, para Viseu equaciona o seguinte, “*Em Vizeu existem os mais famosos quadros da escola que d’esta cidade tomou nome, mas nas igrejas para que foram pintados e em péssimas condições para a sua conservação. É sabido que já em 1866, um distinto critico inglez levantou pela imprensa um brado de indignação contra o desprezo que se mostrava por aquellas notáveis obras de arte, não duvidando affirmar que ellas de*

⁵⁸¹ Vd. HOLSTEIN, Marquês de Sousa – *Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, A organização dos Museus*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 28.

*todo desapareceriam se porventura n'aquelle estado se conservassem mais alguns annos. As palavras de Robinson echoavam porém no deserto. Os quadros ficaram como estavam, e lá vão passados mais dez annos de negligência, e portanto de ruína. Não seria possível fazer-se um accordo entre o Estado, as auctoridades ecclesiasticas e as municipaes para que, tirados os quadros do local em que se acham, fossem collocados n'uma galeria modesta, mas conveniente onde se resguardassem aquelles preciosos thesouros (...)*⁵⁸².

Por exemplo, concretamente, acerca do monumental *S. Pedro*, é unânime a determinação de que foi das pinturas mais «protegidas» da série dada a precoce consciência dos visienses que pertencera ao corpus de obras da mão do “mítico” e venerado Grão Vasco, factor determinante para o impedimento a muitos actos de «beneficiação» “*Apesar de muito restaurado, o retábulo S. Pedro não é o mais danificado da série, em virtude de se saber desde muito cedo que se tratava de uma obra de Vasco Fernandes.*”⁵⁸³

Importa para à nossa temática⁵⁸⁴ salvaguardarmos que o mais danificado da série (entre todas as pale) em termos de suporte é o *Calvário*. Tendo em consideração a sua localização na Catedral e que, contrariamente, às restantes quatro pinturas (como já mencionamos anteriormente) não foi transferido para a Sacristia. Luciano Freire descreveu-o à data da sua intervenção em 1917, como tendo sido uma peça de difícil transporte para a sua oficina em Lisboa «*dado o seu peso e volume*»; e acentua que as maiores dificuldades para o tratamento da estrutura lenhosa foram, “*(...) ter de reduzir o excessivo empeno dos tabuões de castanho que o constituem. Nos sítios dos nós da madeira tinham na primitiva colocado tacos, – alguns dos quais estavam a deslocar-se – e outros mais recentes cobrindo as fendas da madeira, o arranjo feito ainda quando estava colocado no lugar para que fora feito como prova o grande malhete colocado pela frente.*”⁵⁸⁵

A citação supra mencionada, assume especial relevância visto que as patologias discriminadas são semelhantes às encontradas nas restantes pale. Por sua vez o mais

⁵⁸² Vd. HOLSTEIN, Marquês de Sousa – *Ob. cit.*, p. 37.

⁵⁸³ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, *ob. cit.*, p.159.

⁵⁸⁴ Apesar do *Calvário* não se encontrar incluído no núcleo em estudo.

⁵⁸⁵ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, p.30.

danificado no que se refere à quantidade de repintes e reintegrações na superfície pictórica em virtude de perdas das camadas ou mesmo de limpezas⁵⁸⁶ irremediavelmente profundas, é o *S. Sebastião*, “Apesar de ser o mais danificado de todos, o *S. Sebastião* mostra de forma clara a pluralidade linguística de Vasco Fernandes (...) Infelizmente quer a parte inferior quer a parte superior do retábulo foram muito danificados em virtude da sua localização, durante longo período de tempo, no claustro, e que repintes ulteriores vieram agravar.”⁵⁸⁷

Por inúmeras ocasiões o estado de conservação do estrato pictórico desta obra é acentuado de modo a justificar uma certa desvirtuação da leitura estética que o espectador poderá sentir, “Não fora o mau estado de conservação em que chegou aos nossos dias, que desvirtua significativamente valores de escrita pictural, (...) o *S. Sebastião* (...) Além dos repintes facilmente identificáveis em vastas zonas, sobretudo no extremo inferior direito e no extremo superior esquerdo (parte do anjo esvoaçante foi refeito) são visíveis, em praticamente toda a superfície, os efeitos de uma limpeza desgastante”⁵⁸⁸

Muitas outras considerações e exames críticos foram realizadas aos retábulos das capelas da Sé de Viseu, todavia, o teor apesar do grande interesse documental e iconográfico nada de novo viria acrescentar ao levantamento e descrição da conservação das pinturas. Como tal, optamos por aplicar a nossa metodologia e reunir toda a informação possível acerca das intervenções de restauro documentadas, e segundo esses dados: o primeiro acto imbuído da intenção de «*alimpar; retocar; ajuntar e grudar*» a pala do *S. Pedro* foi em 1607 no âmbito do espírito de reforma da Sé. Mais tarde em 1882, o pintor António José Pereira realizou inúmeros «repintes» na superfície da tábuia de *S. Sebastião*.

Seguiu-se a fundamentada deslocação para Lisboa do *S. Pedro* para constar na grande exposição dos «Primitivos» em 1940 e após o seu término obteve autorização para

⁵⁸⁶ Dentro deste contexto não é de estranhar a definição de “Restaurador” em 1875, apelidado de «Alimpador» ou «Levantador» e definido como o que limpa quadros. O que repõem no estado antigo e restitui-lhe o estado primitivo “que apenas deixe, mesmo a homens inteligentes, a dúvida se foi ou não restaurado”. Vd. RODRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p.326.

⁵⁸⁷ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Ob. cit.*, pp.172-174.

⁵⁸⁸ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, *ob. cit.*, p.390.

os necessários cuidados na oficina de Fernando Mardel ao qual se juntou o S. Sebastião mais tarde. Cerca de vinte anos depois dentro do contexto das obras estruturais do Museu Grão Vasco as pinturas voltam à capital para restauro, e cujo tratamento Maria Antónia Costa (?) se ocupou de descrever. A última intervenção deu-se em 2001 pelo atelier ArteRestauro sob a orientação de Conceição Viana e António Salgado.

Como iremos comprovar o período de maior relevo e de maior número de trabalhos ao nível do suporte de madeira destas pale correspondeu aos anos 50 e 70, períodos em que inevitavelmente se recorreu a metodologias de reforço e estabilização das estruturas (com a finalidade de conter as mais prováveis consequências na camada cromática), uma vez que foram períodos de adaptação e grande instabilidade para as obras como consequência das novas instalações expositivas (no Museu Grão Vasco) e dos rigorosos e oscilantes valores ambientais aí registados e sentidos essencialmente pelos materiais lenhosos.

Cronologia dos Restauros documentados⁵⁸⁹:

- **1607** – Restauro de **António Castanho**, Tratamento Camada Pictórica e suporte – S. Pedro;
- **1882** – Restauro de **António José Pereira**, Tratamento Camada Pictórica – S. Sebastião;
- **1943 e 1950** – Restauro na **Oficina de Lisboa (M.J.V.)** por **Fernando Mardel** – S. Sebastião;
- **1955** – Restauro na **Oficina de Lisboa (M.J.V.)** por **Fernando Mardel** – S. Pedro;
- **1971 e 1973** – Restauro no **I.J.F.** por Maria Antónia Costa (?) – S. Pedro e S. Sebastião;
- **2001** – Restauro na empresa **ArteRestauro** dirigido por **Conceição Viana e António Salgado** – S. Pedro e S. Sebastião.

⁵⁸⁹ Certamente muitas outras intervenções foram realizadas às pinturas, mas a sua cronologia não pode ser estabelecida por falta de comprovativos.

3.3.1.1 – Documentação 1607 – António Castanho

Em virtude da descoberta do historiador e crítico de Arte Maximiano de Aragão, sabemos que consta em anotação assinada no Livro de Contas da Confraria de São Pedro de 1565 a 1625, pelo cónego Luiz Ferreira⁵⁹⁰ e pelo artífice (encarregado do restauro) António Castanho que no ano de 1606-1607 a pala do S. Pedro foi sujeita ao seguinte tratamento de restauro, *“Este anno de 1607 como atras fica dito que servi de Reitor do glorioso Apostolo S. Pedro não tive nenhû companheiro nem moordomo que me ajudasse dei de offerta ao bem aventurado Santo todo o ornato do retabollo tirado a pintura que não mandei pintar de novo por ser feita por mão de Vasco frz., o qual mandei alimpar e retocar alguãs cousas e tambem mandei ajuntar e grudar as aberturas que tinha em forma que se não emxerguão e ficou tam bom que me pareceo ser ero grãde mandar fazer outra pintura que os pintores deste tempo confessão que não fará outro tam boa tam perfeita e bem acabada; tirando esta pintura todo o mais hornato de madeira.S. guarnisões pedestraes colunas friso e frontespício mandei fazer a António Castanho e o mandei dourar de ouro bornido easi mais mandei enjessar a capella toda e arco della (...) tudu isto asima dito mandei fazer aminha custa e todo este gasto dei de oferta ao glorioso Santo”*⁵⁹¹

Do citado excerto podemos concluir que se realizaram, muito provavelmente *in situ* processos de limpeza da camada pictórica e posterior retoque «*alimpar e retocar alguãs cousas*»; e no que se refere ao tratamento do suporte, recaiu especificamente na união das juntas entre as tábuas da estrutura. Necessário para minimizar o impacto visual que causavam as separações entre as pranchas «*ajuntar e grudar as aberturas que tinha em forma que se não emxerguão*». Os custos, métodos e materiais empregues permanecem desconhecidos mas certamente os processos obedeceram aos «receituários» da época

⁵⁹⁰ O Cónego Luiz Ferreira “(...) *que servia de reitoria, entrega do seu cargo ao novo reitor, o cónego António Madeira*” após ter cumprido um o ano de funções (1607). Vd. SARDINHA, António – A autenticidade de Grão Vasco. In *Ilustração Portuguesa*, nº19 (2ªsérie) 1906, Vol.2, p.604.

⁵⁹¹ Vd. ARAGÃO, Maximiano de – *Grão-Vasco ou Vasco Fernandes Pintor Viziense Príncipe dos Pintores Portuguezes*. Viseu: Typographia Popular da Liberdade, 1900, p. 107-108. (Sublinhado nosso)

semelhantes aos posteriores, como são exemplo: o de José Lopes Baptista de Almada «*Prendas da Adolescência, ou adolescência prendada com as prendas, artes, e curiosidades mais úteis, deliciosas, e estimadas em todo o mundo*» em 1749; os manuais técnicos como o de autor anónimo em 1794 com o título «*Segredos Necessários para os Offícios, Artes, e Manufacturas*»; ou ainda em 1885 de Manuel Macedo «*Restauração de quadros e gravuras*».

Por último, resta-nos fazer referência ao comentário que António Sardinha proferiu a 2 de Julho de 1906 acerca desta intervenção e após ter citado os textos que acima fizemos transcrevemos, “*D’esta restauração há signaes pronunciadíssimos; e pela transcrição vê-se «que a pintura do retábulo foi feita por Vasco Fernandes e que seria um grande erro mandar fazer outra» que não seria tão boa tão perfeita e bem acabada*» (...) Grande, grandíssima é a força, importância e valor d’este documento. Escripto 64 a 66 annos depois da morte de Vasco Fernandes, succedida entre 13 de Setembro de 1541 e igual dia de 1543, deve-se reputar coevo”⁵⁹².

3.3.1.2 – Documentação 1882 – António José Pereira

Acerca da “beneficiação” de 1882 recomendada pelos Cónegos ao Cabido catedrático de Viseu e encomendada ao pintor viseense António José Pereira, o historiador Pinho Leal (que veio a falecer poucos anos depois) profere na sua monumental obra corográfica: *Portugal Antigo e Moderno: Dicionário Geográfico, Estatístico, Chorográfico, Heráldico, Archeológico, Histórico, Biográfico & Etymológico de Todas as Cidades, Villas e Freguesias de Portugal e Grande Número de Aldeias*, as seguintes palavras, fruto do seu “interesse” pelas obras da Sé de Viseu e da oportunidade que teve de observar e comentar o resultado da intervenção:

“Os quadros grandes, principalmente o do Baptismo e o de S. Sebastião foram repintados de uma maneira atroz pelo S. António José Pereira, pouco antes da ultima

⁵⁹² Vd. SARDINHA, António – *Ob. cit.*, p.604.

visita de SS. MM. A Viseu (1882); e se o S. Pedro escapou é porque os cónegos da Sé tiveram uns restos de remorsos. Quando vimos as pinturas, os dois quadros (Baptismo e S. Sebastião) estavam bastante danificados, e retocados em algumas partes; temos notas minuciosas sobre o estado em que encontramos então os quadros. Voltando a Viseu em 1881 com o nosso amigo Sr. António Augusto Gonçalves (...) encontramos os quadros no mesmo estado, mas pouco depois soubemos do vandalismo cometido por António José. Duvidamos a princípio, e quisemos convencer-nos: vêr com os próprios olhos! Em 1885 voltamos pela terceira vez (...)”⁵⁹³. Desconhecemos se trataram os suportes, visto que sobre o estado de conservação das estruturas lenhosas não foi feito comentário.

O historiador manifesta ainda no texto a sua indignação e insurgiu-se perante as consequências obtidas na leitura das pinturas, aliás, como manifestou logo no local principalmente quando tomou conhecimento da proposta de se agraciar o artista com o reconhecimento e a honrosa condecoração «habito de S. Thiago», “(...) os Srs. Cónegos podem-se gabar da bella inspiração que tiveram, assim como o ministro que propoz a S. M. El-rei o «habito de S. Thiago» para esse pertendente (...) em paga de ter apresentado os veneráveis quadros tão bonitos e tão fresquinhos (...) a tentativa agradou aos entendedores de Viseu; a imprensa aplaudiu; e mestre António José levantou vôo, e lá foi pôr o seu ôvo no ninho da águia. Em Viseu dissemos mais uma vez a todos quantos nos quisesam ouvir que esse indivíduo era indigno de servir sequer de preparador de tintas do autor do S. Pedro. Elle monopolizava então em Viseu toda a fama do Grão Vasco; - ai o forasteiro (...) E à sombra do Grão Vasco ia agenciando os seus pequenos negócios de copista e plagiario (...).”⁵⁹⁴

O excerto citado exemplifica ainda as diferentes perspectivas ideológicas perante o resultado do restauro baseadas nos opostos critérios que se delineavam entre a esfera dos historiadores / críticos de arte e os membros da instituição religiosa e cristã da Igreja, (neste caso) os cónegos. Destacamos o facto de que para os primeiros era revoltante que se

⁵⁹³ Vd. LEAL, Pinho – *Portugal Antigo e Moderno: Diccionario*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, 1875, pp.1875-1876, (Sublinhado nosso).

⁵⁹⁴ Vd. IDEM, *Ibidem*, pp.1876-1877, (Sublinhado nosso).

permitisse um repinte com *perspectiva de «re-criação» artística*⁵⁹⁵ sobre obra de Grão Vasco, para os segundos era uma actividade nobilitante imbuída do desejo de preservar apenas a *existência* da obra, actualizando o poder de comunicação para a qual foi criada sem respeito ou intenção no sentido de devolver autenticidade, e não raras as vezes, reactualizando-a segundo o gosto vigente como se de uma «correção ideológica»⁵⁹⁶ se tratasse.

Para concretização destes trabalhos e abusivas adições recorriam os encomendantes a artistas e artífices, os chamados *pintores-restauradores*⁵⁹⁷, que eram maioritariamente pintores de mérito como é exemplo o mestre visiense António José Pereira – mas que apesar das suas competências confundiam o conceito de *restauro* com *repinte correctivo* do que é antigo. Não é de se estranhar que assim se procedesse visto que em 1885 Manuel de Macedo no seu manual «Restauração de Quadros e Gravuras», igualmente define e diferencia as sub-áreas do ofício julgadas na época, isto é, “*A arte-officio do restaurador de quadros acha-se até dividida em duas secções bem distintas: - a restauração, e o retoque. (...) A restauração é portanto apenas um officio, imhora difficil; o retoque*

⁵⁹⁵ Vd. SERRÃO, Vítor – «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do séc. XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». In *Conservar o Património* n.º 3-4 (ARP, Dez), 2006, p.53.

⁵⁹⁶ Designação sugerida por Vítor Serrão para o critério dos restauros utilitaristas e correctivos, como por exemplo no caso extremo de um repinte integral como o dos anos 30 do séc. XVI por Fernão Vaz das quatro tábuas quatrocentistas actualmente na igreja de São Tiago de Tavira e originalmente criadas para a igreja de Santa Maria do Castelo e cuja reutilização dos suportes se deveu “(...) *a duas razões maiores, o rigorismo hagiológico e um franco desejo de modernização, justificados aliás pelos termos das «visitações» feitas ao templo de Santa Maria pelos visitantes da Ordem de Santiago...* (...) *Em casos como este não basta falar-se em atentado sem critério (...) quando se tratou precisamente do contrario, isto é, de um esforço de, mantendo-se a iconografia (...) se conferir «actualidade»*”; mais raros são os casos em que se sobreponem (piedosamente) um novo e distinto suporte pintado sobre a obra (tela sobre painel) devido a reformas do séc. XVII, como são exemplo as tábuas quinhentistas do retábulo-mor a igreja de São Cristóvão de Malta (Macedo de Cavaleiros). Vd. SERRÃO, Vítor – *Ob. cit.*, p.56; 68.

⁵⁹⁷ No contexto nacional destacam-se Diogo Teixeira (c.1540-1612), André Reinoso (c.1580-1650), entre muito outros, “(...) *no que respeita ao métier dos chamados pintores-restauradores – designação que, afinal, encontramos exarada, com certa frequência, na documentação ligada a obras de arte desde o século XVI e sempre a respeito do que genericamente designamos por «intervenção de restauro» de pintura. (...) conscientes de que as adições que aduziam às peças intervencionadas lhes iriam mudar i sentido primeiro, mas pensando também, que com a sua marca as peças conservavam, afinal, o melhor da sua antiga essência. Por isso encontramos pinturas assinadas pelo próprio «restaurador», orgulhoso da sua empresa.*” Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 54-56.

*constitue a parte artística do mester do restaurador, pois o bom restaurador não pode deixar de ser um pintor consummado e possuidor de talento.”*⁵⁹⁸

Já sobre as motivações que de certa forma justificaram ao longo de séculos as acções tomadas pelos pintores-restauradores autores dos repintes evasivos, Luís de Ortigão Burnay defende que “(...) *sobretudo nos sécs. XV e XVI, a intangibilidade das obras de arte não era considerada (...); pintava-se um quadro sem preconceitos de originalidade nem de autoria (...). Se o retábulo não era obra de uma só mão, porque razão deveriam os restauradores posteriores, ainda embebidos do espírito de oficina, ser mais respeitosos? O fíto do restaurador antigo era consertar com aspecto agradável, e sem outro critério (...)*”⁵⁹⁹, teoria que se baseia nas velhas tradições das corporações medievais de carácter artesanal.

Este assunto leva-nos a recuar ao paradigma da evolução do conceito de obra de arte ao longo dos séculos, e que no caso específico das obras de Vasco Fernandes haviam adquirido desde cedo um elevado significado memorial no seio da comunidade de Viseu, levando os seus detentores a investir nos seus “restauros”. Não sendo este o âmbito do nosso trabalho, não podemos deixar de analisar (ainda que brevemente) a questão levantada. À luz do interessante conceito sugerido por Vítor Serrão em 2006, este «restauro» de pintura praticado comumente entre o séc.XVI e o XVIII referenciado como «retoque, repintura, renovação», designa-se “«*restauro correctivo e utilitarista*»”⁶⁰⁰.

Não obstante do valor artístico da pintura, os estudiosos como Pinho Leal estavam cientes das consequências graves destes tratamentos principalmente quando se alterava radicalmente a representação ou se improvisavam motivos e composições pictóricas novas. Contrariamente, destaca-se o agrado dos fruidores menos entendidos perante as obras limpas e para os quais, quanto mais “nova”, mais bem conservada estava. Esta mentalidade regrediu ao logo dos tempos, tal como Vítor Serrão defende, levanta um mundo de questões imenso que só no início do séc. XX se reformulou, “*Obviamente, entre o respeito*

⁵⁹⁸Vd. MACEDO, Manuel de – *Restauração de Quadros e Gravuras*. Lisboa: David Corazzi Editor, 1885, p.6.

⁵⁹⁹Citação de Vítor Serrão extraída do texto de 1945 de Burnay “*Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas*” publicado no texto do Boletim da Academia Nacional de Belas Artes p.62-65.

⁶⁰⁰Vd. SERRÃO, Vítor – «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do séc. XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». In *Conservar o Património, ob. cit.*, p.53.

pelo «valor superior da autenticidade» estipulado, por exemplo, pela Carta de Cracóvia, promulgada pela UNESCO, e a prática da reutilização de obras que o tempo danificou ou face às quais novos critérios ideológicos criaram distanciamento e impuseram «adições correctivas», se desenha um mundo imenso de questões prestigiantes de propriedade (...) simbolismos, ou de mera reutilização de materiais caros, ou de prolongamento da conservação física, ou de actualização da estrutura narrativa (...) Só com o *dealbar* do século XX, com a actividade de conservadores-restauradores como Luciano Freire, Carlos Bonvalot e outros, e com o pólo dinamizador constituído pelo Instituto José de Figueiredo em prol da investigação científica, a consciência do valor de «autenticidade» passou a ser um traço comum, pelo menos em teoria, nos cadernos de encargos dos técnicos de restauro»⁶⁰¹.

No período novecentista novos caminhos se abram na história do restauro de pintura antiga com os pioneiros princípios ético-científicos que José Alberto Seabra considera ao restaurador Luciano Freire, surgindo a tese do designado «restauro científico» (versus o «utilitarista»), neste segmento os comportamentos vão no sentido de «*conservar o mais possível, reparar o menos possível, e nunca restaurar*» ao que Vítor Serrão alerta ser necessária alguma reflexão pois estes tratamentos foram responsáveis igualmente pela perdurabilidade de centenas de anos até aos nossos dias, sendo uma temática complexa

Recentemente, Dalila Rodrigues menciona acerca deste episódio que, “(...) *será fundamental ter em conta que o restauro pelo pintor António José Pereira, ocorrido no séc. XIX, alterou significativamente esta pintura – o S. Sebastião*”⁶⁰², afirmação com a qual estamos de acordo visto que se cruzarmos estas informações com as notas dos relatórios das intervenções que se seguiram e com o nosso levantamento e análise das superfícies cromáticas, detectamos inúmeras referencias a remoções de repintes (para posteriores e criteriosas reintegrações) e desgastes vários na superfície como consequência de sucessivas limpezas.

⁶⁰¹ Vd. SERRÃO, Vítor – *ob.cit.*, pp. 54- 55.

⁶⁰² Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, *ob.cit.*, p.388. (Sublinhado nosso).

3.3.1.3 – Documentação 1943 e 1950 – Fernando Mardel

O *Restauro n.º 925* documenta que apesar da grande pala do *S. Sebastião* se encontrar em Lisboa desde 1941, apenas cerca dos anos 50, o conservador-restaurador Fernando Mardel (que assina e preenche o testemunho escrito) termina a sua “beneficiação”.

Através desta preciosa ficha modelo temos conhecimento do estado de conservação na época e que ao nível das grandes tábuas que compõem o suporte era classificado do seguinte modo, “*Qualidade: madeira de castanho; Ligações: três; Marcas: não tem; Secura: pouco seco; Planificação: regular; Bolor ou insectos: vestígios*”⁶⁰³, de modo que foi realizada uma desinfestação “*na câmara de desinfecção*”⁶⁰⁴ para tratamento curativo e preventivo do ataque de insectos xilófagos; seguindo-se os processos de “*Planificação: unidas as juntas com cavilhas e malhetes; Parquetagem: não se fez.*”⁶⁰⁵. Pelos tratamentos supra mencionados depreendemos que as juntas e ensamblagens estivessem fragilizadas pelos movimentos constantes do lenho devido às condições de forte oscilação de temperatura e humidade relativa que no Museu Grão Vasco se faziam sentir e que já aludimos anteriormente. Esta informação será de supra importância no futuro à data da realização do levantamento radiográfico da pintura (que não nos foi dada a possibilidade de realizar), pois sabemos de antemão que iremos deparar-nos com cavilhas não primitivas colocadas como reforço da estrutura evitando conjecturas dúbias.

No «Preparo e Pintura» foram efectuados os processos já esperados de fixação a «cera e verniz»; limpeza; colocação de massas «de cré e cola» para preenchimento de lacunas e posterior retoque «à base de tinta de verniz e acabamentos a têmpera de ovo». Para protecção foram aplicadas várias camadas de verniz resinoso.

⁶⁰³ Vd. Relatório *Rest. n.º 925*, por Fernando Mardel, 1950(?). p.2

⁶⁰⁴ Vd. Relatório *Rest. n.º 925*, por Fernando Mardel, 1950(?). p.1.

⁶⁰⁵ Vd. *Ibidem*.

3.3.1.4 – Documentação 1955 – Fernando Mardel

Acerca do restauro de Fernando Mardel realizado nas oficinas anexas ao Museu das Janelas Verdes á pintura do *S. Pedro* no âmbito da exposição de Londres: “Portuguese Art 800 – 1800” (entre 1955/56), consultamos o dossier de *Restauro n.º 957*.

Neste relatório, que documenta a “beneficiação” terminada em Setembro do ano de 55, no campo de preenchimento acerca da história técnica é feita referência a uma intervenção nos anos 40 para a «Exposição dos Centenários», conotada como “*restauro ligeiro*”⁶⁰⁶, mas cuja documentação não encontramos. Na segunda página que integra a ficha é feita a associação por anotação no canto superior direito que esta “beneficiação” se deveu à dita «Exposição de Londres», nota essencial para a datação do registo.

No que se refere à descrição do «Suporte» são registadas as seguintes características, “ *Qualidade: madeira de castanho; Ligações: três; Marcas: não têm; Secura: pouco seco; Panificação: regular; Bolor ou insectos: vestígios de insectos; Danos ou perdas: suporte estalado pelos veios da madeira*”⁶⁰⁷.

No campo da descrição do «Preparo e Pintura», além da inumação das suas especificidades, salientamos que o estalado em «rede larga vertical» acompanha os veios da madeira. A camada de verniz “*resinoso com camada de cera delgada*”⁶⁰⁸ encontrava-se amarelada.

Dado o estado avaliado, no suporte não foi feita desinfestação nem parquetagem, a intervenção cingiu-se à “*Colagem das juntas e dos veios que estavam a abrir.*”⁶⁰⁹ O trabalho foi mais abrangente ao estrato pictórico, que além da inevitável limpeza, contou com cuidados desde a fixação a «cera e verniz» à colocação de massas de preenchimento de «cré e cola». A reintegração cromática compôs-se da associação de «bases de tempera e acabamento a tinta de verniz», com posterior camada de protecção resinosa em várias camadas.

⁶⁰⁶ Os registos não se encontram assinados, mas devem-se a F. Mardel. Vd.

⁶⁰⁷ Vd. Relatório *Rest. n.º 957*, por Fernando Mardel, 1955. p.1

⁶⁰⁸ Vd. *Ibidem*.

⁶⁰⁹ Vd. Relatório *Rest. n.º 957*, por Fernando Mardel, 1955, p.2.

3.3.1.5 – Documentação 1971/73 - Instituto José de Figueiredo

O relatório consultado correspondente ao tratamento da pintura S. Pedro data do ano de 1971, dossier de *Restauro n.º 95/71*, processo importante visto conter os primeiros exames radiográficos realizados ao S. Pedro (várias placas de prova de radiografias pontuais à pintura); está também presente um elevado número de registos fotográficos, no entanto, não achamos imagem que documentasse o reverso lenhoso.

É um documento com pouca informação escrita, o tratamento ao suporte⁶¹⁰ não foi relatado. No que se refere à estrutura de madeira apenas é classificado com sendo em madeira de castanho e feita a alusão (indirecta) no tratamento da superfície pictórica do “*Preenchimento da zona inferior do quadro (juntas das pranchas) com massa de caolino*”.

Como já exploramos anteriormente, em 1973 foi também elaborado (durante e pós-restauro) o primeiro estudo de identificação e análise de pigmentos e aglutinantes ao S. Pedro.

O ano de 73 corresponde ainda à data de entrada para “beneficiação” das restantes quatro pale que constituem a série de retábulos da Sé de Viseu, entre elas o S. Sebastião. Nesta intervenção não foram realizadas provas radiográficas (sendo esta a única pintura da série não radiografada), limitaram-se ao registo fotográfico da obra durante e após o restauro. O *Relatório n.º 37/73*, contém três folhas anexas com informação escrita (pela conservadora Maria Antónia Costa) correspondente à descrição do aspecto geral do quadro conotado como «*desagradável em virtude do empastamento de tinta e de uma camada espessa de verniz amarelecido*», e esclarecimentos acerca do tratamento dado após várias sondagens, realça-se que o processo da limpeza foi longo devido à extensão da

⁶¹⁰ Contrariamente ao relatório da década de 71 do S. Pedro os contemporâneos (de 1973) das restantes pinturas da série - como o *Pentecostes* (*Rest. n.º 36/73*), o *Calvário* (*Rest. n.º 38/73*) ou mesmo o *Batismo de Cristo* (*Rest. n.º 39/73*) - detêm largas descrições dos tratamentos de marcenaria e que pela relevância documental passaremos a enunciar: Desinfestação com Pentaclorofenol; Consolidação com aplicação e Paraloid + Xilol; Inserção de taliscas de madeira com cola PVA; ou ainda preenchimentos com lamelas. Bem como os relatórios de 73 se encontram assinados pela conservadora-restauradora Cândida Louro. (Por curiosidade no ano de 1974 em alguns relatórios que consultamos de peças atribuídas a Vasco Fernandes como por exemplo o S. *Gabriel* do M.G.V. «*Restauro n.º 20/74*», obtemos a descrição que no preenchimento de lacunas pictóricas mais profundas e que penetrassem no suporte, se procedia ao preenchimento prévio com «pasta de papel + amianto» e sobre esta a comum massa de caulino + totin).

superfície mas igualmente pelo período de tempo que foi dado para «*evaporação dos líquidos da limpeza*» seguindo-se todos os demais tratamentos como preenchimento das lacunas e retoque. Relativamente ao suporte no dossier apenas é apontada a essência da madeira de «castanho» e que o seu estado é razoável, propondo-se no geral “*Exames laboratoriais e tratamento do suporte e camada cromática*”⁶¹¹ não se especificando técnicas e materiais utilizados. Levando-nos a ponderar não ter sido feito tratamento ao suporte, visto que, além de não ter sido registado qualquer processo, não foi também fotografado, deparamo-nos apenas com uma fotografia ao reverso que documenta o seu estado (analogia possibilitada pelos registos fotográficos intensos e de acompanhamento da intervenção na pintura). Todavia, as evidências materiais atestam na nossa opinião o contrário. Correspondendo ao método de trabalho e sendo característica típica dos restauros de Fernando Mardel a colocação da massas de óxido de ferro, e tendo este suporte várias zonas preenchidas com esse preparado, é com elevado grau de certeza que datamos e atribuímos esse material e seu emprego nesta “beneficiação”.

Vejamos casos análogos, por exemplo o Retábulo flamengo de Évora, “(...) *nos anos 1950/60, a totalidade das pinturas (...) foi restaurada de forma mais profunda por Fernando Mardel, sobretudo ao nível dos suportes. Nesta intervenção foram executadas (...) preenchimentos de juntas das pranchas e das áreas envolventes aos malhetes com uma massa avermelhada (composta por cré, gesso e ocre vermelho) e, em alguns casos, com massa castanha (composta por ocre castanho, ocre vermelho e carvão animal). Este restauro levou a uma certa uniformização dos suportes.*”⁶¹² E igualmente na série de Viseu e nas suas cinco pale nos deparamos com a mesma uniformidade típica da oficina de Mardel, tratamentos presumivelmente removidos, tanto na totalidade como parcialmente (e à semelhança do caso de Évora ou mesmo do presente núcleo em estudo, do caso dos cinco painéis de Lamego) nas décadas de intervenções recentes⁶¹³.

⁶¹¹ Vd. Relatório *Rest. n.º 37/73*, por (?), 1973, p.1.

⁶¹² Vd. INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. *Cadernos de Conservação e Restauro 6/7: O Retábulo flamengo de Évora*. Lisboa: IMC-MC. 2008/2009, p.101.

⁶¹³ Visto que a técnica caiu em desuso por parte da oficina do actual IMC e em alternativa utilizam-se recentemente técnicas opcionais como por exemplo, o uso de pasta de madeira, celulósica e ligeiramente diluída em água e cola branca, aplicadas a espátula e por vezes combinadas e reforçadas com a inserção de fragmentos de pequena dimensão de madeira de baixa densidade (balsa), “*união das juntas e fendas abertas, com introdução de uma mistura de cola de PVAc e massa Veraline*” Vd. IDEM, *Ibidem*, p.107.

3.3.1.6 – Documentação 2001 – ArteRestauro

Data de 28 de Agosto de 2001 o relatório final do tratamento de conservação e restauro das pinturas de Vasco Fernandes pertencentes à colecção do Museu de Grão Vasco das quais a empresa ArteRestauro⁶¹⁴ se ocupou até 28 de Junho. Esta documentação recente menciona em grande parte o estado actual das obras.

Sobre o painel do *S. Sebastião* destacamos as consequências do suporte na camada cromática, *“É nos possível observar o veio da madeira e embutidos na zona dos nós, podendo assim constatar que a camada de preparação é muito pouco espessa”*. Os técnicos salientam que da observação feita ao reverso se conclui que *“Tendo este sido danificado nos locais onde numa intervenção foram colocados embutidos em forma de cauda de andorinha, reforçando as juntas, assim como nos locais onde existem fendas e todas as uniões foram betumadas com óxido de ferro. Numa intervenção mais recente foram executados mais embutidos em fendas, juntas e em cortes executados no sentido vertical.”*⁶¹⁵. Apesar da descrição o suporte foi dado como estável e o tratamento incidiu apenas em processos de conservação e restauro da camada pictórica, e que muito brevemente passaremos a enumerar: Limpeza com «White Spirit»; fixação pontual com «P.V.Ac + Agepon (tencioactivo) + WhiteSpirit»; nivelamento de lacunas com «Modostuc»; reintegração cromática com «aguarelas/pigmentos em pó aglutinados em verniz de retoque» e protecção final com «verniz de retoque Talens⁶¹⁶ e Cera microcristalina Cosmoloid 80H + White Spirit».

Paralelamente o reverso da pala do *S. Pedro* é caracterizada de modo semelhante, *“Numa intervenção anterior foram colocados embutidos em forma de cauda de andorinha, reforçando as juntas, assim como nos locais onde existem fendas e todas as uniões foram betumadas com óxido de ferro. Numa intervenção mais recente foram executados cortes no sentido vertical e colocados embutidos”*. Esta última frase refere-se à inserção das

⁶¹⁴ Técnicos responsáveis – Maria da Conceição Viana e António Salgado e Colaboradores – Elis Marçal; Alexandra Palmares; Raquel de Castro e Raul Encinar.

⁶¹⁵ Vd. Relatório Final do tratamento de conservação e restauro de pinturas pertencentes ao acervo do Museu Grão Vasco. Empresa ArteRestauro por António Salgado e Conceição Viana, 28 de Junho/Agosto de 2001.

⁶¹⁶ Verniz de retoque à base de ciclohexanona.

comummente denominadas *sangrias*⁶¹⁷, pequenos golpes que acompanham o sentido do veio executados nas pranchas pelos marceneiros que posteriormente são preenchidos com embutidos de meio centímetro de largura para aliviar e evitar as tensões, evitando fracturas ou fendas, e ainda método utilizado para correcção de deformações/empenos favorecendo uma adaptação lenta e suave.

(Pela informação que nos foi permitida recolher até Março de 2012, esta foi a última intervenção realizada ao conjunto.)

3.3.2– Diagnóstico do estado de conservação, determinação de patologias, causas e efeitos

Avaliando o estado de conservação actual das pale de *S. Pedro* e de *S. Sebastião*, atribuímos a classificação de *Bom*⁶¹⁸ para ambas as obras (Vd. Apêndice II, Esquema 48-50; Anexo IV Fig, 31 - 67). Segundo os critérios das várias normas de inventário regulamentadas pelo IMC, esta classificação sintetiza um estado estabilizado (tanto das camadas cromáticas como do suporte), em boas condições⁶¹⁹, podendo apresentar desgastes naturais, algumas lacunas ou falhas recentes mas que não comprometem a integridade da peça.

Importa salientar que não contamos com a possibilidade de remoção das obras das respectivas molduras devido à grande escala (peso e dimensões) das tábuas, acrescida a dificuldade no acesso principalmente às patologias junto dos topos e arestas superiores. Nem mesmo nos foi possível observar os reversos das restantes pale do conjunto da Sé de

⁶¹⁷ Terminologia aplicada ao tratamento e usada na bibliografia. Vd. INSTITUTO. dos Museus e da Conservação – *Cadernos de Conservação e Restauro* 6/7: *O Retábulo flamengo de Évora*. Lisboa: IMC-MC. 2008/2009. p.107.

⁶¹⁸ Vd. INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS - *Normas de Inventário de Mobiliário: Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM-MC, 2004, p. 47; Vd. INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS - *Normas de Inventário de Pintura: Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IMC-MC, 2007, p. 61.

⁶¹⁹ Apesar de não serem detectados problemas estruturais nos suportes do *S. Pedro* e do *S. Sebastião*, estes à semelhança dos restantes núcleos avaliados nesta investigação, expõem tratamentos antigos para patologias passadas e que outrora necessitaram de controlo.

Viseu uma vez que o método expositivo dessas não o permite. Para esse objectivo recorremos a registos fotográficos e às consequências patológicas do suporte manifestadas nas superfícies pictóricas alcançáveis.

No caso específico da pintura do *S. Pedro* iniciando o diagnóstico pela patologia com maior relevância pela consequência irreversível da acção, referimo-nos ao corte⁶²⁰ dimensional detectado apenas na radiografia (realizada no âmbito do nosso estudo). Não surpreende o facto de não ter sido detectado anteriormente pela simples observação do reverso, visto que aparentemente não se discerne a mutilação do topo superior “ocultada” pelo rebaixo/*pestana* para inserção em moldura individual (à data da redução e aproveitamento das obras após apeamento). Apesar das variações dimensionais seria meramente especulativo auferir à possibilidade de cortes na pintura do *S. Sebastião*, uma vez que não dispomos de radiografia ou mesmo da possibilidade de observação da pintura sem moldura.

As extremidades (ou limites das tábuas) em aresta não demonstram em ambos os painéis indícios de chanfre, no entanto, as *pestanas* do suporte da pintura do *S. Sebastião* são cerca de metade do tamanho, comparativamente, às do *S. Pedro* que no topo inferior e (que conseguimos observar ao pormenor) é profunda e nas zonas em que as tábuas atingem 4cm de espessura, a *pestana* é cerca de metade (2 a 2,5cm) da profundidade. O topo superior de ambas as pinturas encontra-se travado em toda a sua extensão por uma régua colocada (como medida de segurança) para “amparar” movimentações, aliás medida aplicada a todas os limites.

Todavia apenas no “friso” inferior do reverso do *S. Pedro*, onde todo o peso e carga da pintura assentam, se denota pela dimensão da *pestana* que esta é uma zona

⁶²⁰ Acto por nós já balizado e que segundo estudos como o de Nuno Saldanha sobre a evolução dos métodos utilizados ao longo dos séculos em intervenções a obras de pintura, atribui-se ao século XVII/ XVIII a maior parte deste acontecimentos argumentando que “*Até ao século XVIII, a atitude do restaurador e conservador perante as obras foi sempre tomada de uma maneira pessoal e arbitrária, ligada à época em que se situava. À medida que o estilo e o gosto mudavam, as pessoas desinteressavam-se pelas pinturas «fora de moda», sendo muitas vezes ajustadas ao estilo do tempo, a obra mutilada ou degradada. Em vários pontos da Europa, diminuíram-se ou acrescentaram-se os quadros para os adaptar às exigências da decoração. Este expediente fez com que durante séculos a preocupação decorativa dominasse, e o respeito histórico da criação fosse ignorado*”. Vd. SALDANHA, Nuno – O restauro e conservação da pintura em Portugal do século XVII: Contributos para o seu estudo. In *AEdifiorum, ob.cit.*, p.79.

potencialmente frágil, levando-nos a propor aqui o reforço pontual dessas áreas com calços (à semelhança do proposto para o políptico de Lamego).

Quanto ao estado de conservação do sistema de ensamble perceptível exteriormente e de construção semelhante nos dois casos - uma vez que atravessa na totalidade a espessura das madeiras em apenas duas juntas - *taleiras travadas com dois pares de cavilhas* constatamos quatro limites circulares correspondentes ao estalado dos contornos destas, motivado pelas contrárias movimentações dos elementos que em certas zonas das superfícies pictóricas se destacam ligeiramente dos seus orifícios levantando consequentemente as camadas sobrepostas de massas de preenchimento reintegradas (colocadas nos restauros). Pelo reverso estas zonas estão preenchidas com massas tonalizadas de vermelho conhecidas como de *óxido de ferro* (características dos restauros de Fernando Mardel), o que aponta esteticamente a presença destes elementos de reforço para a datação da década de 50 do século passado. No entanto, não devemos esquecer que estas pastas foram largamente aplicadas *a posteriori* e aliando o facto de que todos os elementos adicionados posteriormente a essa década, estarem colmatados com esse acabamento, leva-nos a concluir que estas massas poderão ser recentes (década de 70/80). Aliás é notória a diferença de tonalidades (proveniente da desigualdade de quantidade e proporção dos componentes das receitas), na pale do S. Pedro é um tom ocre claro e no S. Sebastião muito mais escuro.

Sendo ainda que no caso do último exemplar esta pasta chega a ser aplicada sobreposta a uma pasta anterior de tonalidade branca (cuja composição desconhecemos).

A profusão deste “betume” de cor forte e contrastante generaliza-se no contorno da quase totalidade de elementos embutidos e sobre os nós não removidos da madeira como meio de evitar o seu destacamento, apesar de se encontrar fortemente estalado e fendido ou mesmo com a sua função (de preenchimento dessas zonas) debilitada, os técnicos que se têm ocupado das intervenções aos suportes optaram (possivelmente pela dificuldade da remoção) por não as retirar até à data. Na nossa opinião é imprescindível a limpeza das madeiras e eliminação destas pastas devido aos indícios claros de deterioração por acção de fungos em certas zonas, onde pequenos focos negros emergem à superfície.

Importa destacar o tratamento distinto dado primitivamente na superfície do suporte pela frente, onde grandes embutidos quadrangulares ou rectangulares foram inseridos após a remoção dos nós. Luciano Freire mencionou esta metodologia determinando-a como «tacos», durante o restauro à pala do *Calvário* em 1917, “*Nos sítios dos nós da madeira tinham na primitiva colocado tacos, - alguns dos quais estavam a deslocar-se.*”⁶²¹.

No geral, as tábuas fortemente tonalizadas com cor escura o que impede a identificação de manchas de humidade e a correcta observação das madeiras. Conservam o trabalho original de desbaste da madeira todavia superfícies parciais foram desbastadas e alisadas, ora devido à necessidade de travar o ataque de insecto xilófago. Ataques claramente perceptíveis no painel do *S. Pedro* principalmente: ao longo de toda a aresta da pestana inferior, no centro e canto inferior esquerdo da primeira⁶²² prancha, no topo superior da tábua acrescentada e sob as sangrias do terceiro elemento lenhoso; No *S. Sebastião* destacamos a zona central da prancha onde foram realizadas sangrias. Ora por necessidade de nivelamento da superfície para inserção de *malhetes* ou *sangrias* – presentes no *S. Pedro* na periferia das caudas embutidas na área inferior da segunda tábua e mais livremente no topo superior da terceira. Por sua vez no *S. Sebastião*, testemunhamos sangrias apenas nas duas tábuas mais à direita coincidindo com as áreas mais fragilizadas com o ataque xilófago.

Como demonstrado, fruto de tratamentos de reforço da integridade mecânica das juntas assim como dos locais onde existem fendas para contenção da propagação, foram outrora colocados no suporte do *S. Pedro* dezoito malhetes em forma de dupla cauda de andorinha com o veio perpendicular ao das pranchas. De todos estes elementos apenas identificamos um em madeira de castanho (distinto igualmente por ser o único que contém uma inscrição⁶²³ - calculo, com a caligrafia do marceneiro (?) que se ocupou do tratamento) sendo os restantes em madeira de carvalho. Aliás estas duas essências são muito recorrentemente utilizadas nas intervenções de restauro em pintura sobre carvalho ou sobre castanho visto que apresentam boa compatibilidade entre si. Estabilidade

⁶²¹ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, p.30.

⁶²² Pelo reverso a contar da esquerda para a direita do observador.

⁶²³ Uso muito comum no ofício, visto que a madeira é a matéria-prima mais abundante na oficina servindo igualmente de suporte para as anotações métricas, esboços e cálculos, “como se de papel se tratasse”.

reflectida na não necessidade de remoção para substituição nas intervenções posteriores. Presenciamos ainda o *risco* (planeamento da localização por contorno inciso) de duas caudas mas que no decorrer dos trabalhos se optou por não concretizar.

No que se refere ao S. Sebastião deparamo-nos com doze malhetes em forma de dupla cauda de andorinha igualmente em madeira de carvalho (?) com o veio perpendicular ao das pranchas.

Nos anos 70 em intervenção mais recente foram executados cortes no sentido vertical e colocadas “sangrias” para desempenho do painel. O visível ataque de insecto xilófago (possivelmente *anobium punctatum*) manifesto tanto em pequenos orifícios de saída do insecto, como em áreas circunscritas de galerias desbastadas e deixadas com a estrutura interna da madeira afectada exposta, superfície altamente irregular e propensa à acumulação de poeiras, por nós sinalizada como zona favorável a futuros ataques. Pelos motivos assinalados estes locais são potencialmente susceptíveis. Actualmente a infestação não se encontra activa uma vez que se encontra controlada há vários anos e nas últimas décadas em todos os tratamentos são tomadas medidas de desinfestação.

Os embutidos parcelares para preenchimento de lacunas volumétricas das pale são em madeira de carvalho⁶²⁴ não tonalizada e colocada com o veio no mesmo sentido dos demais elementos. Estes surgem nos topos principalmente no inferior uma vez que esta área periférica por norma é a mais afectada (ex. choques físicos) ao longo dos séculos nos processos de transporte (que já abordamos) aqui atingem maior espessura uma vez que nessa zona foram semi-embutidos e não nivelados à face, que é originalmente desnivelada.

Curiosamente no limite inferior do reverso do painel do S. Sebastião deparamo-nos ocasionalmente com a presença de pregos sem funcionalidade estrutural, são elementos metálicos ora cortados, ora com cabeça e que possivelmente e no campo das suposições terão sido colocados à revelia para fixação de oferendas devocionais advindas de promessas dos crentes, tais como terços, etc.

As sucessivas intervenções de restauro das madeiras foram deixando as suas marcas nesta face não pintada, pois actualmente presenciamos pequenos sulcos circulares nas

⁶²⁴ Segundo a conclusão da análise da Bióloga Lília Esteves à amostra recolhida após observação dos elementos embutidos. (Vd. Anexo IV)

zonas das extremidades, típicos vestígios ou cunhos provocados pela pressão dos grampos de fixação da pintura à mesa/ bancada de trabalho colocados directamente sobre as superfícies.

3.3.2.1– Consequências na camada pictórica advindas do suporte

A 28 de Junho de 2001 foi realizado o último levantamento do estado de conservação da camada cromática pela empresa ArteRestauro (técnicos responsáveis, Maria da Conceição Viana e António Salgado) à data dos tratamentos a fim de serem deslocadas as pale para as instalações da S. C. M. Viseu, local onde estiveram expostas durante a remodelação das salas do Museu. Dados relevantes e dos quais apenas citaremos por motivos de síntese os danos relativos aos suportes das duas pinturas *S. Pedro* e ao *S. Sebastião*.

“Assunto: S. Pedro (...) Camada Cromática: É nos possível observar o veio da madeira e embutidos nas zonas dos nós, podendo assim constatar que a camada de preparação é muito pouco espessa. As juntas encontram-se fechadas, mas existem fendas anteriores ao último tratamento, visto nelas se observar massas de nivelamento e retoque. (...) Observam-se também destacamentos de massas de nivelamento, alguns já em falta, principalmente nas zonas de fendas e juntas. São visíveis pequenos levantamentos na camada cromática, que coincidem com o veio da madeira (...). Assunto: S. Sebastião. (...) Camada Cromática: É nos possível observar o veio da madeira e embutidos nas zonas dos nós, podendo assim constatar que a camada de preparação é muito pouco espessa. (...) Observam-se também destacamentos de massas de nivelamento, algumas já em falta, principalmente nas zonas de fendas e juntas. São visíveis pequenos levantamentos da camada cromática, principalmente nos locais onde existem fendas preenchidas. (...)

Principalmente nas zonas claras observam-se conjuntos de pontos escuros que coincidem com o veio da madeira, que são a visibilidade de uma camada subjacente.”⁶²⁵.

No que diz respeito à nossa avaliação, por ser em rigor semelhante à realizada para o políptico de Lamego, tanto ao nível das causas como ao nível das consequências patológicas, remetemos para essa breve análise.

3.4.1 – Pentecostes, documentação das intervenções anteriores.

*“De facto, alguns autores escrevendo no século XIX, nomeadamente Raczyński, referem o seu inadequado estado de conservação decorrente de um mau restauro. As alterações introduzidas pelo pintor e por restauros sucessivos são bem visíveis através de uma análise atenta.”*⁶²⁶. Várias menções semelhantes a esta, suscitaram a necessidade de recolher e sintetizar todos os dados dispersos sobre as “*beneficiações*” ou tratamentos de conservação e restauro, na cronologia que se segue, clarificando a data e interveniente. Frustrada a tentativa que levamos adiante de achar nos arquivos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra algum documento alusivo a restauros anteriores a 1922, datação da primeira intervenção documentada, resta-nos basear-nos em testemunhos como a análise de Robinson cerca da década de sessenta do século XIX, que nos permite afirmar que “*A pintura representa o Pentecostes e está infelizmente, mas não sem esperança de remédio, em mau estado de conservação: enegreceu muito por ter sido coberta com uma densa camada de mau verniz de óleo e por isso à luz escassa da sacristia parecia ao princípio quase invisível. Subindo a uns armários que estão em torno da casa, consegui examinar*

⁶²⁵ Vd. Relatório Final do tratamento de conservação e restauro de pinturas pertencentes ao acervo do Museu Grão Vasco. Empresa ArteRestauro por António Salgado e Conceição Viana, 28 de Junho/Agosto de 2001.

⁶²⁶ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*, ob.cit., p. 153.

meudamente a pintura, e não foi preciso longo exame para me convencer que tinha diante dos olhos outra obra do pintor do S. Pedro e do Baptismo da sacristia de Viseu.”⁶²⁷.

No seguimento desta linha de raciocínio ressaltamos que antes da data da primeira intervenção conhecida a pintura terá sido tratada em várias ocasiões uma vez que de 1535 (data da sua execução) a 1922, as patologias foram surgindo e naturalmente sido estabilizadas, suspeita corroborada nas palavras de Luciano Freire quando no seu relatório técnico se refere à pintura do *Pentecostes* “(...) *Infelizmente já o quadro em época remota tinha sido limpo de maneira a deixarem-no sem pele, tendo-o em muitos pontos e pintalgado desafortadamente, para encobrir essas mazelas. (...)*”⁶²⁸. Permanecem ainda incógnitas as datas, a identificação de quem as realizou e como foram executadas esses tratamentos mas cuja busca permanece activa.

Após a intervenção de Freire em 1939 e 1955, Fernando Mardel contrai por sua vez o encargo da beneficência da pintura, possivelmente para reforçar as operações realizadas pelo seu mestre Luciano, do qual se assume fiel aprendiz. Em 1991 no âmbito da Exposição *Europália 91 - “Feitorias”* em Antuérpia, foi tratada no Instituto José de Figueiredo (I.J.F.) pelos técnicos responsáveis Pedro Correia e João Gordo no suporte; e Maria Constança Pinheiro da Fonseca na camada pictórica.

No ano de 2002, devido à grande exposição em Salamanca intitulada “*Grão Vasco: Pintura portuguesa del Renascimento*”, a pintura foi sujeita a nova intervenção de cariz “estético” de modo a enaltecer o impacto visual nos espectadores.

Cronologia dos Restauros documentados⁶²⁹:

- **1922** – Restauro do **Pintor Luciano Freire** (Tratamento Camada Pictórica) e **Manuel Correia** (Tratamento suporte de madeira).

⁶²⁷ Vd. ROBINSON, J. C. – *A antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas acerca dos quadros existentes em Viseu e Coimbra attribuidos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: [s.n.], 1868, p.42. (Sublinhado nosso)

⁶²⁸ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.44.

⁶²⁹ Utiliza-se a palavra documentados, visto que estes se encontram fundamentados em relatórios cujos registos permanecem acessíveis até à actualidade. Certamente muitas outras intervenções foram realizadas á pintura do *Pentecostes*, mas a sua cronologia não pode ser estabelecida por falta de comprovativos.

- **1939** – Restauro na **Oficina de Lisboa (M.J.V.)** dirigido por **Fernando Mardel**.
- **1955** – Restauro na **Oficina de Lisboa (M.J.V.)** dirigido por **Fernando Mardel**.
- **1991** – Restauro no **I.J.F.** dirigido por **Maria Constança Pinheiro da Fonseca** (tratamento camada pictórica), **Pedro Correia e João Gordo** (Tratamento do suporte de madeira).
- **2002** – Restauro na empresa **ArteRestauro** dirigido por **Conceição Viana e António Salgado**.

3.4.1.1 – Documentação 1922 - Luciano Freire

Partindo do relatório de Luciano Freire intitulado “*Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal, segundo notas tomadas no período de execução desses trabalhos*” redigido entre 1911 – 1933 e recentemente publicado, texto de “ (...) natureza memorialística, logo apresentando uma visão marcadamente pessoal e parcial (...)”⁶³⁰ que retrata a actividade de um restaurador de pintura da primeira metade da centúria de 1900. Deste podemos deduzir os critérios e procedimentos por si aplicados no restauro (que já fizemos referencia ao longo do nosso estudo) e obtermos dados valiosos no domínio da história material das obras a que se refere, tratadas no seu atelier do edifício da Academia de Belas Artes conhecido igualmente como *Oficina em Lisboa*.

A pintura do “*Pentecostes*” de Vasco Fernandes surge referenciada por duas vezes no documento, sendo que a única nota sobre o seu restauro surge no início do ano de 1922 onde Freire assume ter «entremeado» com este trabalho “ (...) além da preparação de outros de importância, o tratamento de {220-229} dez interessantes quadrinhos de *Pillement* (...)”⁶³¹.

⁶³⁰ Vd. CRUZ, António João, dir. – *Conservar Património* nº5, (Dezembro - 2007) Lisboa: ARP, p. 3.

⁶³¹ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, p. 44.

Luciano Freire justifica a intervenção na Pintura de Grão Vasco, isto é, Gaspar Vaz na sua convicção, pelo seguinte critério “(...) *com o agravo de grande atraso nos pagamentos, continuou pouco própria a impulsionar os trabalhos de restauro já iniciados; movia-me, porem, o propósito de socorrer alguns quadros, não só porque o seu tratamento imediato se impunha, dado o mau estado em que se encontravam, como pela necessidade de se prosseguir nos trabalhos de identificação em que o Dr. José de Figueiredo e eu estamos particularmente empenhados. E foi por isso que se teve o maior empenho em proceder ao tratamento do {219} “PENTECOSTES”, rubricado “Velascus”, que estava na igreja de St^a. Cruz de Coimbra, pois tudo o que se pretendeu adiantar até aqui no respeitante á identificação da sua autoria, foi extemporâneo e mesmo inconsiderado, dada as péssimas condições de visibilidade*⁶³² *que oferecia o quadro.*”⁶³³

Após alentada argumentação Luciano Freire define “ (...) *O nome de Vasco Fernandes ou para melhor dizer «Grão Vasco» foi o que mais ocorreu à mente dos investigadores que tinham tomado a peito identificar a autoria desse painel, (...) Nunca me conformei, (...) A descoberta de um documento pelo Dr. Reinaldo dos Santos, certificando ter Vasco Fernandes trabalhado para o mosteiro de St^a Cruz de Coimbra e à semelhança da composição do quadro com o mesmo assunto, obra provada desse artista, existente em Viseu, deu alento aos que defendiam a primeira hipótese, o que faziam era palite, e que, sem distinguirem técnicas, se meteram nessas aventuras. Trata-se porem, de pintura de Gaspar Vaz, o que até a rubrica “Velascus”, de alguma forma confirma, visto ser latinização mais certificada de Vaz do que de Vasco.*”⁶³⁴

No que se refere ao tratamento do suporte lenhoso, a sucinta menção é descrita pouco detalhadamente. Lamentamos visto que ele mesmo o adjectivou de *importante* e certamente teria merecido, à semelhança de outras descrições que faz no relatório, um maior desenvolvimento, “ *O tratamento constou, alem do importante trabalho de carpinteria*⁶³⁵, *do levantamento de vernizes escurecidos e que alem de prejudicarem o efeito geral do quadro, dificilmente lhe deixavam avaliar as características técnicas, e por*

⁶³² Alteração própria dos vernizes antigos aplicados nas superfícies pictóricas, produz-se como efeito de envelhecimento provocado essencialmente pela humidade e pela luz.

⁶³³ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, pp.43-44.

⁶³⁴ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.44.

⁶³⁵ Vd. Diagnóstico do estado de conservação do suporte, p.50.

*que tinham adquirido grande dureza difícil foi o levantar-os. (...) Nenhuma das avarias*⁶³⁶
tinam ainda assim a importância atingida noutros quadros e todas foram de alguma forma
*remediadas.*⁶³⁷ Partindo da premissa de que o painel foi sujeito a esta “importante”
intervenção de carpintaria por se encontrar debilitado, cremos então que esta operação
visasse um tratamento idêntico aos descritos detalhadamente em suportes de outros painéis
semelhantes por ele descritos⁶³⁸, com o objectivo de atenuar o aspecto visual das galerias
no tardo mas principalmente para libertar a obra dessa camada lenhosa totalmente
fragilizada fisicamente segundo um tratamento profundo.

Este restaurador faz ainda referência à catástrofe que por infelicidade invalidou o
cliché obtido antes do tratamento e que hoje seria de utilidade suprema pois, segundo as
suas palavras, era possível aprestar através dessa imagem o estado de conservação
deplorável da obra. No entanto, no seu texto faz alusão a uma publicação da mesma
imagem, testemunho único da época, “ *O cliché obtido antes do tratamento foi um dos*
inutilizados pelo incêndio a que já me referi. Possível é, no entanto, que se possa reaver
alguma das provas obtidas então, uma das quais foi reproduzida no tomo IV de L’Art de
André Michel, e a gravura atesta até certo ponto o estado em que o quadro se
encontrava.”⁶³⁹

No final das suas palavras proferidas sobre a pintura em estudo, Freire apresenta os
somatórios dos custos avultados da intervenção, bem como dos gastos efectuados em
embalamento e transportação da obra de Coimbra até ao seu ateliê, “*Foi dispendioso este*
tratamento, ainda sobrecarregado com o que se gastou em encaxotamentos e transportes
de Coimbra para Lisboa e vice-versa. Assim a importância de 7.000\$00 fixada para este
trabalho, e que se facto representa apenas 230\$00, foi bem mesquinha paga para tal
empresa.”⁶⁴⁰

⁶³⁶ O termo *avarías* é aplicado por Luciano Freire quando se refere a: lacunas pictóricas; danos ou faltas materiais e patologias da obra. Podendo o termo assumir os diferentes significados consoante o contexto narrativo em que é mencionado.

⁶³⁷ Vd. *Ibidem*, p.44.

⁶³⁸ Vd. Diagnóstico do estado de conservação do suporte e hipótese para o tratamento realizado/argumentação, pp. 51-52.

⁶³⁹ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, p.44.

⁶⁴⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.44.

3.4.1.2 – Documentação 1939 e 1935 - Oficina de Lisboa (M.J.V.) Fernando Mardel

Dos restauros ocorridos em 39 e 55 no Instituto José de Figueiredo, ambos certamente protagonizados por Fernando Mardel, aprendiz de Luciano Freire, por motivos não justificados de “inacessibilidade”⁶⁴¹, não nos foi possível a consulta aos documentos e relatórios que atestam estes episódios, no entanto, a referencia a estas datas é comum em prestigiados artigos sobre a pintura do *Pentecostes*, o que torna esta premissa válida embora incógnita nos seus conteúdos.

Cabe agora salientar, que é verosímil que as referidas datas, correspondentes aos anos de 1939 e 1955 do encargo da beneficência da pintura por Mardel, tenham correspondido ao prévio restauro para melhoramento do impacto visual da obra nas grandes exposições onde esteve presente: 1940 - “*Exposição Os Primitivos Portugueses*” em Lisboa e 1955-56 - “*Exhibition of Portuguese Art 800-1800*” em Londres na Royal Academy of Arts. As transformações realizadas, enigmáticas porém, devem ter incidido na usual limpeza da camada pictórica, no reforço do suporte e das operações realizadas pelo seu mestre anos antes, do qual se assume fiel seguidor no que se refere aos critérios e metodologia.

No que concerne à moldura do *Pentecostes*, certamente dourada de origem, e mais tarde pintada, encontra-se actualmente na madeira devido à profunda intervenção para a remoção da espessa camada de tinta realizada por Fernando Mardel na “beneficiação” de 1939, tal como atesta o Comunicado *Proc. N.º10; Ofício n.º786* para a devolução das obras emprestadas no âmbito da Exposição dos Primitivos Portugueses, feito a 29 de Abril de 1941, pelo Secretário da Secção das Exposições, Augusto Cardoso Pinto, da Comissão Nacional dos Centenários – Secção das Exposições de Arte – Museu das Janelas Verdes.

Nesse documento informa ao Exmo. Sr. Prior da Igreja de Santa Cruz – Coimbra o seguinte “*Cumpre-me comunicar a V^aEx^a que no próximo dia 1 de Maio seguirão para*

⁶⁴¹ Por Nazaré Escobar, DDD-IMC.

essa cidade os quadro pertencentes à Igreja de Santa Cruz que vierão á Exposição dos Primitivos. Todos os quadros foram restaurados excepto aqueles que não necessitavam restauro. (...) A moldura do «Pentecostes» foi descascada da espessa camada de tinta grosseira e posta na madeira na côr natural o que permite apreciar a finura da talha. A beneficiação dada aos quadros é sem dúvida muito vantajosa tanto para a sua conservação como para a sua valorização estética. (...).”⁶⁴².

3.4.1.3 – Documentação 1991 – I.J.F.

Em 1991 no âmbito da Exposição Europeia para a qual esta obra foi solicitada, “*Europália 91- Portugal*”, foi “beneficiada” no Instituto José de Figueiredo, actual Instituto dos Museus e da Conservação (I.M.C.), intervenção assumida pelos técnicos responsáveis: Pedro Correia e João Gordo no que concerne ao tratamento do suporte de madeira, e Maria Constança Pinheiro da Fonseca no que se refere à camada pictórica; encarregados dos registos descritivos presentes no Processo de Restauro 34/91 do painel do *Pentecostes*.

Consta no citado processo arquivado em 1992, que a pintura deu entrada nas oficinas do I.J.F. a 12 de Abril de 1991 e saiu em Setembro do mesmo ano. Nos dois primeiros itens do processo relativos à *Identificação* e *Proveniência* constam as seguintes informações gerais da obra “*I. IDENTIFICAÇÃO 1. Assunto: Pentecostes. 2. Autor ou atribuição: Vasco Fernandes - Ass. “Velascs”. Época: Séc. XVI. 3. Dimensões: 1675x1685mm. Formato: Rect. 4. Moldura – Montagem: Tem. 5. Entidade possuidora: Igreja de Sta. Cruz (Coimbra). Diocese de Coimbra. II. PROVENIÊNCIA 6. Local de*

⁶⁴² Vd. PINTO, Augusto Cardoso – [Ofício nº786] 1941 Abril 29, Lisboa [a] Prior da Igreja de Santa Cruz - Coimbra. 1941. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

exposição: Igreja de Sta. Cruz (Coimbra). 7. Colocação: Sacristia. (...) 9. Notas: Para figurar nas exposições «Europalia 91» na Bélgica («Feitoria»s, em Antuérpia)»⁶⁴³.

No que respeita ao estado de conservação da obra, encontram-se dados singulares na alínea III. Onde surgem observações gerais prévias ao tratamento, as quais pela importância, passo a citar na íntegra “III OBSERVAÇÕES GERAIS ANTES DO TRATAMENTO 10. Suporte: Madeira de Carvalho (9 elementos). 11. Técnica: Pintura a óleo. (...) 13. Monograma ou “Assinatura”: “VELASCS”. 14. Deteriorações: As juntas do suporte estão unidas com malhetes em forma de cauda-de-andorinha tendo sido todas as juntas (das pranchas e malhetes) consolidadas com massa, que estalou em algumas zonas. Este sistema apresenta assim deficiências, notando-se um enfraquecimento de toda a estrutura, as juntas apresentam-se ligeiramente desunidas e desniveladas no verso da pintura.

A camada cromática foi muito gasta por limpezas de intervenções anteriores o que torna visível, a olho nú, o desenho preparatório subjacente. Em intervenções anteriores foram integradas grandes zonas cujos tons alteraram muito, observam-se igualmente grandes zonas de repinte e de oxidações dos vernizes, principalmente nos tons vermelho/garance. Muita sujidade geral e amarelecimento dos vernizes. Algumas desagregações da camada cromática. Nota: Houve provavelmente uma adaptação da pintura à moldura, pelo que os elementos laterais têm pintura não original.”⁶⁴⁴

As operações consumadas são anotadas, apesar de sucintamente, no ponto VI onde o tratamento é descrito e assinado pelos diferentes técnicos nas diversas fases de intervenção, “VI. TRATAMENTO 16. Consolidação: Fixação da camada cromática com cera. (...) 18. Marcenaria: Substituição de todos os malhetes. União dos malhetes e juntas com cola PVA. Impregnação do suporte pelo reverso: 1º com PARALOID + XILOL (5%), 2º com CERA. Pedro Correia e João Gordo. (...) 20. Remoção de vernizes, repintes, etc.: Limpeza da sujidade geral e vernizes amarelecidos com WHITE SPIRIT + ACETONA. Remoção das oxidações, repintes e retoques alterados (alguns) com WHITE SPIRIT + ACETONA + DIMITILFORMAMID. M.ª Constança Pinheiro da Fonseca. 21.

⁶⁴³ Vd. FONSECA, Maria Constança Pinheiro da; CORREIA, Pedro; GORDO, João – Relatório à pintura Pentecostes de Vasco Fernandes (*Rest. 34/91*) Instituto José de Figueiredo, 1991, p.1.

⁶⁴⁴ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.1.

*Preenchimento de lacunas: com massa de Caolino + Totin e sua integração com tintas de óleo diluída em verniz. Tonalizações de retoques alterados e integração de algumas zonas gastas com tinta de óleo diluída com verniz. M.^a Constança Pinheiro da Fonseca. 22. Protecção: Envernizamento. 23. Notas: Não foi possível efectuar um tratamento completo na camada cromática devido ao prazo estipulado para a sua execução ter sido excessivamente curto. M.^a Constança Pinheiro da Fonseca.*⁶⁴⁵

Contemporaneamente à substituição dos malhetes em “duplas-caudas de andorinha”, as juntas foram então preenchidas com cola, adesivo sintético em dispersão aquosa *Acetato de polivinilo - PVA (Cola Branca)*, e imposta força mecânica através de grampos para ajudar à união e secagem em posição correctas; posteriormente foi aplicada uma massa de preenchimento à base de cera microcristalina e de abelha nas lacunas volumétricas, encontrando-se presentemente o painel com as juntas fechadas e estáveis. Iniciada geralmente pelo suporte e prosseguindo para a camada pictórica, essa prática faseada era comum nas grandes oficinas de restauro, onde cada técnico era responsabilizado pela sua etapa de tratamento especializada. Facto menos comum em oficinas de menores dimensões onde o mesmo técnico “beneficia” a mesma obra em todas as suas valências e necessidades desde do seu suporte à sua camada cromática.

O processo do registo documental fotográfico é no ano de 1991 rotina fundamental para o dossier da intervenção, pois apenas essas imagens ilustram todo o conteúdo escrito nos mesmos. Segundo as informações colocadas no respectivo relatório técnico do painel em estudo, sabe-se que foram realizadas cinco fotografias e dois diapositivos documentando as seguintes etapas “VII FOTOGRAFIAS (...) F7. Antes do trat^o total., F8. Antes do trat^o total reverso, F9. Luz Rasante total, F10. Após o trat^o total, F11. Após o trat^o total reverso, D-4. Antes do trat^o total, D-5. Depois do trat^o total.”⁶⁴⁶ No entanto, em folha avulsa do *Arquivo Fotográfico do Instituto José de Figueiredo* colocada em anexo ao dossier do relatório, surge a informação que sobre a pintura do *Pentecostes* existe “(...)

⁶⁴⁵ Vd. *Ibidem* p.2.

⁶⁴⁶ Vd. Vd. FONSECA, Maria Constança Pinheiro da; CORREIA, Pedro; GORDO, João – Relatório à pintura *Pentecostes* de Vasco Fernandes (*Rest. 34/91*) Instituto José de Figueiredo, 1991, p.3.

Neg. - 7/15. *Diap.* - 4/5 (...)”⁶⁴⁷. Pode-se deduzir que foram realizadas no total 7/15 e não os anteriormente enumerados 7/11, mais quatro fotografias que o número que consta no relatório e cujos negativos podem certificar.

3.4.1.4 – Documentação 2002 – ArteRestauro

A grande exposição intitulada “*Grão Vasco: Pintura portuguesa del Renascimento*” decorrida em Salamanca no ano de 2002, foi encarregada da beneficência cometida no painel do *Pentecostes*, tendo entregue a responsabilidade da mesma à empresa portuguesa ArteRestauro, cujos técnicos Conceição Viana, António Salgado e sua equipa efectuaram *in situ*.

O critério para esta intervenção moveu-se em volta do conceito e prática muito comum antes de exposições desta magnificência, atestarem o chamado “alindamento” da pintura. Esta irá comparecer na exposição “de cara lavada” de modo a enaltecer o impacto visual nos espectadores, e de certo modo mais do que por necessidade de tratamento a qualquer patologia do seu estado de conservação, apenas se intenta recuperar a homogeneidade do original.

Como consequência do supramencionado, este recente tratamento incidiu unicamente na limpeza e reintegração da camada pictórica, face ao bom estado geral do suporte lenhoso. Segundo dados registados no relatório técnico da empresa, presentes no campo relativo ao estado de conservação do suporte “ (...) *O painel é formado por nove elementos de madeira colocado no sentido vertical, sendo a largura destes de aproximadamente 27cm excluindo os das extremidades que é 5cm. No reverso é visível rebaixo nas quatro extremidades. Não é visível a técnica utilizada, originalmente, na união dos elementos. Numa intervenção anterior foram colocados embutidos em cauda de andorinha e todas as juntas betumadas com uma massa à base de cera. É visível o ataque*

⁶⁴⁷ Vd. Folha avulsa presente no dossier do relatório da pintura do “Pentecostes” com a referência *Rest. 34/91*, Arquivo do Instituto José de Figueiredo (I.J.F.).

do insecto xilófago, parecendo não se encontrar activo. Durante as intervenções anteriores o painel foi sujeito a tratamentos insecticida, preventivo e curativo, contra o ataque do insecto xilófago, assim como foi submetido a tratamentos de consolidação, encontrando-se com as juntas fechadas e estável.”⁶⁴⁸

Enfatiza-se esta citação pelo facto de ser a primeira vez na história da Pintura do “*Pentecostes*” de Vasco Fernandes que se descreve o suporte lenhoso e se descremina as suas nove tábuas e elementos constituintes. Embora sumário e incompleto, este texto não deixa de ser de extrema importância pois é o único registo descritivo do mesmo em tantas décadas de existência. Pela primeira vez foi dada a mesma consideração e relevo à descrição do suporte e da camada pictórica.

Sobre esta última relatam “*Nas extremidades observam-se irregularidades que sugerem a existência de rebarba. A camada cromática encontra-se coberta por uma camada de verniz muito amarelecida, de uma intervenção anterior, sobre repintes e retoques de várias épocas e de diferentes qualidades, havendo mesmo alguns com textura muito irregular (empastamentos).*”⁶⁴⁹. Ainda dentro do campo descritivo do estado de conservação, é feita menção à moldura dada como contemporânea à obra “*Coeva em madeira de carvalho, com duas pilastras laterais decoradas com grutescos entalhados e encimados por uma cornija também entalhada. São visíveis restos de folha de ouro, nas zonas mais profundas de forma esculpida, actualmente só se encontra dourado (e a ouro de imitação) o friso junto à pintura. Existem locais com falta de suporte, devido ao ataque de insecto, que se encontra activo. Durante um tratamento anterior foram colocadas placas de madeira aparafusadas, para reforço dos cantos superiores, assim como para fixação da pintura à moldura foram colocadas fasquias de madeira e tramelas*”⁶⁵⁰.

No que se refere ao tratamento praticado na Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ao painel do *Pentecostes* em 2002 “*Trabalhos executados no local, nas condições possíveis*”⁶⁵¹, consta no relatório técnico da empresa ArteRestauro no campo relativo ao

⁶⁴⁸ Vd. *Relatório à pintura Pentecostes de Vasco Fernandes no âmbito da exposição de Salamanca 2002* por Conceição Viana e António Salgado da empresa ArteRestauro, p. 1.

⁶⁴⁹ Vd. *Relatório à pintura Pentecostes de Vasco Fernandes no âmbito da exposição de Salamanca 2002* por Conceição Viana e António Salgado da empresa ArteRestauro, p. 1.

⁶⁵⁰ Vd. *Ibidem*, p.2

⁶⁵¹ Vd. *Ibidem*.

Tratamento Executado, alusões várias a procedimentos ao nível da limpeza química e reintegração cromática efectuada na camada pictórica “(...) - *Levantamento de sujidade superficial e vernizes alterados com Isoctano+Isopropanol 50:50; Durante esta fase do tratamento verificou-se, a existência de retoques e repintes, com interpretação de desenho, em zonas de gastos e lacunas alterando os traços originais. Considerou-se que devíamos executar o levantamento nestes mesmos locais onde existia maior alteração e onde seria possível pôr à vista pontos de original importantes para a referência do desenho. – Levantamento de retoques com Isopropanol+Amónia+Água 90:10:10; (...) – Nivelamento das lacunas nas juntas e rectificação de nivelamentos de intervenções anteriores, com massa branca «Modostuc»; - Integração das lacunas niveladas com aguarela; - Colocação de camada de protecção verniz de retoque + «Cosmoloid»; - Finalização da integração com pigmento em pó+verniz de retoque.*”⁶⁵².

A moldura foi sujeita a “*Limpeza de poeiras com pincel; Tratamento insecticida com «Cuprinol» incolor; Colocação de camada «Cosmoloid» + White Spirit*”, paralelamente ao suporte. Acerca deste pouco foi registado, do que se depreende que o suporte se apresentava em bom estado de conservação e como tal, apenas foi feito um trato preventivo e comum aos suportes lenhosos “(...) *tratamento preventivo da madeira contra ataque do insecto xilófago, com «Cuprinol» incolor;*”⁶⁵³. Ocorrem ainda registos acerca do acompanhamento e exame da obra no final do seu transporte “*Observação atenta da camada cromática e do suporte depois do transporte;*”⁶⁵⁴ que culminou na detecção dos exíguos danos causados por este, tendo havido necessidade de rectificação de alguns pontos da intervenção “*Observou-se fractura das massas de nivelamento existentes nas juntas, tendo havido necessidade de integração cromática assim como de rectificação pontual de brilhos em alguns locais, devido à diferente iluminação*”⁶⁵⁵.

Por fim, confirmamos que esta intervenção de conservação e restauro no âmbito da exposição que decorreu em Salamanca no ano de 2002, foi a última “beneficiação” que a

⁶⁵² Vd. *Relatório à pintura Pentecostes de Vasco Fernandes no âmbito da exposição de Salamanca 2002* por Conceição Viana e António Salgado da empresa ArteRestauro, pp.2 -3.

⁶⁵³ Vd. *IDEM, Ibidem*, p.2.

⁶⁵⁴ Vd. *Ibidem*, p.3.

⁶⁵⁵ Vd. *Ibidem*.

pintura do *Pentecostes* sofreu. Esta alegação é suportada nos registos consultados a 04 de Março de 2008 na pasta do *Arquivo Documental da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* intitulada *Movimento: Entrada/ Saída das Obras de Arte de Santa Cruz* e confirmada no ano de 2012.

Ressalvamos, a título de nota, que no decorrer das presentes investigações, fomos confrontados com a infestação activa presente na moldura da obra, que apresentava grandes depósitos de serrim provocados pelo ataque de insectos xilófagos. Após nosso alerta (a dia 29 de Fevereiro de 2008) às entidades proprietárias, foram efectuados processos de desinfestação (por injeção e pincelarem) *in situ* pelo funcionário António José Martins com produto insecticida/fungicida *XILOFENE SOR2 (Radiaquat 6463, Cipermetrina, Butilglicol e destilados do petróleo)*. Esta pequena acção curativa decorreu no dia 04 de Março de 2008 durante o período de observação e levantamento fotográfico da obra, razão pela qual se efectuou o seu registo.

3.4.2– Diagnóstico do estado de conservação, determinação de patologias, causas e efeitos

O estado de conservação actual do suporte é por nós avaliado como *Bom*⁶⁵⁶, (Vd. Apêndice II, Esquema 51- 52; Anexo IV Fig, 72-77).

O Suporte estrutural da pintura do *Pentecostes* no geral não apresenta problemas físicos ou mecânicos relevantes, encontrando-se numa aparente estabilidade favorável e sem empenos ou manchas de humidade. No entanto, permanecem gravadas na superfície deste painel as consequências de graves patologias passadas e dos seus drásticos solucionamentos.

Após uma observação geral atenta do reverso da obra, é evidente que a maior patologia sofrida por estas nove pranchas aparelhadas⁶⁵⁷ foram os ataques xilófagos. As

⁶⁵⁶ Avaliação realizada em 2009.

⁶⁵⁷ Madeira aparelhada ou aplainada significa no glossário tecnológico: Madeira serrada que passou por um processo de acabamento em plaina ou processo equivalente, a fim de obter uniformidade de dimensões e acabamento superficial. (In <http://www.cgimoveis.com.br/tecnologia/glossario-de-madeira-e-moveis-m>).

variações de humidade relativa e temperaturas agravadas pela sua localização na parede da Sacristia, propiciaram condições para a causa patológica a que se deveu certamente a perda de parte da volumetria do suporte. Este apresenta claramente vestígios das galerias internas e orifícios agora expostos devido ao forte desbaste realizado como tentativa de erradicar o referido ataque. Embora não existam registos da época e do procedimento desta acção drástica de restauro, foi feita uma tentativa de aproximação ao sucedido, através recolha de citações das práticas comuns em casos desta natureza, descritos no início do século XX por Luciano Feire:

*“(...) A madeira em que assentava a pintura era muito grossa, e muito comida pelo bicho, pelo que teve de ser reduzida a metade dessa espessura, para se poder atacar o caruncho que a corroía, isto depois do difícil trabalho da fixação da tinta (...)”*⁶⁵⁸; em casos mais simples *“(...) O painel que estava em parte pôdre, foi concertado com madeira de carvalho, antiga (...)”*⁶⁵⁹; e em casos de extrema gravidade *“(...) Estavam essas tabuas pôdres, soltas e muito encurvadas, quer no sentido, da largura quer no comprimento e uma com um bocado a menos, em sitio de nenhuma importância. O hábil marceneiro que ininterruptamente, tem sido auxiliar nestes trabalhos, quer no conserto dos quadros em madeira, quer no respectivo emolduramento, o Manuel Correia, teve então ensejo de*

Diferente significado tem a terminologia «aparelho da pintura» por vezes usada como sinónimo de «preparo» ou «preparação», que é a camada aplicada sobre o suporte constituída normalmente por uma cola animal e gesso ou cré, que reduz o poder de absorção da madeira, aumenta a aderência das tintas e uniformiza a superfície.

Mas muitas vezes surge a dúvida no significado de frases como a seguinte de Manuel Macedo *“A primeira condição a que o pintor tem de attender é á qualidade do aparelho em que vae assentar a sua pintura. Casa com maus alicerces, edificada sobre terreno sem consistência, esta de antemão condemnada a desabar.”* Vd. MACEDO, Manuel de – *Manual de Pintura*. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora, 1898, p.9.

Usamos o exemplo Manuel de Macedo que usava o termo «aparelho» como sinónimo de camada preparatória, mas para quem lêsse apenas este excerto restava a dúvida a que se referia. À madeira aparelhada que significa uma madeira serrada e aplainada ou uma madeira com camada de preparação?

Vejamos ainda mais dois exemplos do uso da terminologia:

[Aparelho/ de preparo] – *“Bolo-arménio (...) é usado em douragem e é o principal constituinte da camada, constituinte do aparelho, onde se fixa o ouro.”* Vd. CRUZ, António João – Sobre o uso e o desuso de alguns termos relacionados com os materiais constituintes das obras de arte. In *Conservar Património* nº3-4 Dez. 2006, p.75;

[Aparelho/ de madeira] – *“Por essas madeiras entrarem, já então no nosso território, ou aparelhadas ou em tábuas de uma grande finura, ou em pranchas, que aqui eram, depois, moldadas e afeiçãoadas”.* (Vd. TEIXEIRA, Luís Manuel; ALVES, Luísa Maria Picciochi – *Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais num trabalho inédito de Carlos Bonvalot, ob. cit., p.11).*

⁶⁵⁸ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, p.26.

⁶⁵⁹ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.28.

patentear mais uma vez os seus merecimentos, em obediência aos conselhos que lhe ia dando, a fim de reduzir a espessura da madeira ao mínimo, sem macular a pintura; trabalho que por ser morosíssimo resultou assás dispendioso. Chegou-se até dois milímetros apenas e essa mesma espessura, ainda assim, não estava isenta de galerias do caruncho. Realizado com êxito este melindroso trabalho, outras dificuldades surgiriam, entre as quais arranjar madeira, bastante seca para servir de base a esse folheado, pois assim se devia chamar ao que restava da madeira primitiva. Tudo se conseguiu da maneira que tínhamos por mais conveniente. O tempo dirá se procedeu como convinha ou não. Eis um quadro, que estaria em breve irremediavelmente perdido (...).”⁶⁶⁰

Das supracitadas menções decorreram consequências radicais e de profundas perdas para os suportes lenhosos, no entanto, nunca se poderá afirmar se foram estas mesmas beneficiações a proporcionar a destruição de parte integrante da obra no que concerne ao seu suporte, ou pelo contrário, se estas vieram impulsionar a sua permanência até ao presente. No caso específico do *Pentecostes*, aponta-se para que estas activas infestações de insecto xilófago se devessem aos perigosos valores conjugados de humidade relativa e temperatura, falta de manutenção e consequente falta de luminosidade e arejamento do tardoz.

Após o forte desbaste, era comum recorrer-se (como já abordamos) à desinfestação do restante suporte segundo meios como o seguinte “(...) *Tanto este quadro como os que se teem encontrado em idênticas condições, comidos de caruncho teem sido por mim impregnados com substancia própria a sustar a acção desses roedores – sem que afecte quimicamente a pintura – como ainda com o fim de dar á madeira condições de resistência á acção atmosférica, pois não tendo estes muitos outros quadros quinhentistas portugueses preparo de cré, quando a ruína da base tomar proporções graves, não deixa o recurso de transplantação da pintura para outra tábua ou téla, de que resultaria portanto perda absoluta da obra de arte. Nunca, porem, essa defesa deve ir ao ponto de os pintar pelo reverso, pois já tenho observado em alguns quadros que procuraram defender por esse processo, o quanto isso lhe foi nocivo, visto essa camada reduzir ao mínimo os efeitos*

⁶⁶⁰ Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 50.

*das alterações de temperatura no corpo da madeira. Amenidade que muito favorece o desenvolvimento parasítico.”*⁶⁶¹

O segundo maior problema estrutural que este painel sofreu, supondo-se pelas 34 ensamblagens em malhetes de *duplas caudas de andorinha* ou *laços*, foi certamente a perda de estabilidade e debilidade nas juntas de união entre as pranchas.

Cabe agora equacionar se os três distintos tamanhos de caudas foram colocados em épocas diferentes, ou se entre eles existe alguma contemporaneidade, trabalho hipotético e de difícil argumentação sem dados que o atestem. Sabemos apenas por documentação, que as presentes 34 “caudas” foram colocadas em 1991 em substituição das anteriores, que em parte tinham perdido a sua funcionalidade e paralelamente outras causavam ainda mais riscos à obra pelas constantes tensões e risco de fissuramento, por estarem colocadas perpendicularmente ao veio das tábuas.

Por conseguinte, segundo recente deontologia e ética substituíram esses “laços” por uma nova tipologia cortada ao centro, colada e só depois inserida acompanhando o sentido do veio primitivo, permitindo assim ao suporte mover-se e em caso de tensões anisotrópicas⁶⁶² fortes, fender ou fissurar⁶⁶³ pelo ponto mais fraco que se situa ao meio da “cauda”, evitando danos no suporte original.

Da referida disposição em quatro fiadas de laços que unem e conferem resistência às juntas, destacam-se dois malhetes em dupla cauda de andorinha que quer pela sua localização no canto inferior direito e deslocadas dessas fiadas, quer pelas suas dimensões reduzidas, não tem essa função estrutural. É claramente visível que estas foram aplicadas como solucionamento para travar a progressão de uma fenda que corre no sentido ascensional e acompanhando o veio da madeira.

Igualmente problemáticas eram as colas e massas de preenchimento que acompanhavam os limites e juntas destas ensamblagens em laço denominados grudes, cuja aplicação nem sempre era cuidadosa como se pode ler no seguinte exemplo “ *O carpinteiro*

⁶⁶¹ Vd. *Ibidem*, p. 56.

⁶⁶² Anisotropia significa um comportamento diferente de um material nos três eixos do espaço. É uma característica da madeira daí que esta não reaja de igual forma quando submetida a forças ou pressões.

⁶⁶³ Fenda é o termo aplicado para a descrição de uma abertura natural da madeira na mesma direcção do veio. Pode ocorrer pela secagem brusca ou mudanças de humidade; Fissura é uma greta de maior ou menor profundidade que não chega a separar os fragmentos. Pode ocorrer por golpes ou por diferenças de temperatura.

que grudou as taboas nessa ocasião, contribuiu igualmente e menos mal, para avariar essa obra de arte, afugando-lhe as juntas para as nivelar”⁶⁶⁴. Actualmente são visíveis ainda vestígios consideráveis de massas antigas (que não raras as vezes *eram em massa de vidraceiro*) embora se tenha procedido à sua remoção por se encontrarem estaladas, durante o referido restauro em 1991 aquando da substituição e união dos malhetes e juntas com cola branca - Acetato de polivinilo (PVA). Restam então alguns vestígios que talvez foram deixados, quer pela dificuldade de remoção, quer por se encontrarem estáveis (Vd. Fig.28-30, p.89-90).

É também visível a alteração da tonalidade do suporte devido às diversas impregnações pelo reverso, tanto por desinfestantes como por consolidantes constituídos por resinas acrílicas e acabamentos cerosos, que lhe conferem uma tonalidade mate além dos pingos e escorrências deixadas no acto da sua aplicação. Esta textura favorece ainda o depósito e adesão de poeiras e sujidades ambientais ao suporte, factor indesejado e acentuado pela parca limpeza manutenção, atestada ainda na presença de aranhas nas arestas do reverso da moldura.

As lacunas⁶⁶⁵ volumétricas, além do grande desbaste já referido, incorrem nuclearmente nas arestas ou topos do painel, sendo que é também comum a ocorrência de perdas pela força exercida e má colocação dos 18 elementos em cunha aparafusados à moldura. Estas fasquias de madeira e tramelas sustêm e fixam a pintura, sendo vulgar causarem fissuras no suporte junto do seu limite de contacto.

Em acréscimo às referidas patologias, surge uma inscrição manual de grandes dimensões (63cm x 38cm) em caligrafia recente onde se pode ler a palavra *Coimbra*. O pigmento negro com que foi escrita encontrar-se em parte apagado (talvez por limpezas do suporte), o que dificulta a leitura e percepção imediata da mesma. Apesar de se desconhecer a data da sua execução, pode-se afirmar que esta foi com certeza feita anteriormente ao ano de 1991, data do restauro em que foi feita a substituição da cauda colocada ao centro desta inscrição e que não lhe dá continuidade, sendo portanto a inscrição anterior ao ano de 91.

⁶⁶⁴ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, p. 15.

⁶⁶⁵ Lacuna é a zona ou área perdida do original da obra. Estas faltas podem ser ao nível do suporte (volumétrica), ou dos estratos cromáticos de preparação e/ou camada pictórica.

Presumimos que a finalidade deste acto de legenda seja a marca identificativa da proveniência e propriedade da pintura, efectuada à data da sua deslocação para uma exposição ou durante uma intervenção de restauro.

3.4.2.1– Consequências na camada pictórica advindas do suporte

A camada de preparação encontra-se em falta nas áreas de lacuna total do estrato pictórico, que no passado, por perda de coesão e adesão se destacou. Essas zonas estão reintegradas com velaturas finas, dadas em inúmeros restauros, transparecendo o suporte lenhoso nomeadamente na zona da lateral direita do quadro, em zonas de pigmentos terras ou vermelhos escuros.

A camada pictórica encontra-se em bom estado de conservação, não apresenta patologias que ameacem a sua integridade física, química e estética. É de realçar que esta apreciação se deve às extensas reintegrações⁶⁶⁶, constituídas por repintes⁶⁶⁷ de variadas épocas, que nos privam de uma avaliação correcta dos danos patológicos, no presente caso advindos do suporte.

Certas degradações devem-se aos movimentos dos elementos da madeira, que como material higroscópico e anisotrópico, está em imutável movimento, este provoca danos no estrato cromático que apresenta normalmente por toda a superfície um envelhecimento paralelo por se encontrar em contacto directo com a madeira, carvalho (*Quercus sp.*).

⁶⁶⁶ Restituir ou reintegrar uma parte perdida, é uma técnica de restauro que permite integrar esteticamente uma obra completando as suas perdas, sejam elas de suporte ou da camada pictórica / policroma.

⁶⁶⁷ “É a intervenção total ou parcial, realizada apenas com a intenção de dissimular ou ocultar danos existentes na policromia, imitando ou transformando-a. Normalmente não respeita os limites da lacuna pois tem a intenção de alterar ou actualizar a decoração do objecto”. Vd. GARCIA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ Emílio – La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. In Arbor CLXIX. (Julho-Agosto) 2001, p. 650.

Verifica-se a ocorrência de estalados⁶⁶⁸ semelhantes aos descritos no Relatório de Luciano Freire “*A madeira de castanho sobre que essas pintura assenta, como geral todas realizadas no norte no século XVI, toma com o andar dos tempos, um aspecto desagradabilíssimo, por se tornar irregular a superfície, consequência de se não deprimir por igual, ficando em relevo as nervuras e os nós, caso que se não dá tão acentuadamente com a madeira de carvalho. Este feito, se não provoca a repulsa imediata da tinta, vae predispondo, pelo menos, para a sua queda; isto sem falar nos outros factores actuantes.*”⁶⁶⁹, o princípio degradativo mantém-se. Proporcionado pelas variações climáticas de temperatura e humidade relativa, que provocam dilatação e contracção da madeira e não sendo acompanhadas por toda a matéria equitativamente, “imprime” os veios do suporte lenhoso nas zonas mais espessas e ou quebradiças da camada pictórica, o que normalmente corresponde aos brancos e cores claras.

Outra tipologia de destacamento associado a fissuração provem das cavilhas que atravessam as pranchas em toda a sua espessura provocando um desprendimento periférico à sua localização. Realça-se a linha dos contornos destas “ilhas” através do seu levantamento, o que resulta numa área mais preocupante quanto à estabilidade da zona em causa. O estalado normalmente compromete a integridade da obra, no entanto, os estalados presentes no *Pentecostes* encontram-se estáveis.

Paralelamente existem antigas lacunas reintegradas por técnica de *trateggio*⁶⁷⁰, ou mancha ao longo de toda a superfície, no entanto, em certas massas colocadas nas zonas das juntas surgem pontualmente estalados e fissuras de dimensões variáveis. Nas zonas de contacto directo com a moldura, embora de pouca visibilidade, ocorrem desgastes que se prolongam até ao suporte, sendo o estado de conservação da camada pictórica particularmente agravado, uma vez que se encontra justaposta à mesma.

⁶⁶⁸ São pequenas fissuras que se formam sobre a superfície da pintura, podendo só afectar a camada pictórica quando a causa é a secagem do aglutinante, ou afectar a preparação quando a causa provém do suporte. Estes ocorrem devido ao envelhecimento da obra pois perde elasticidade e provoca danos desde a preparação à camada de verniz; ou ainda devido a uma técnica descuidada do autor, podem surgir *estalados/ craquelês prematuros* durante a secagem dos materiais, entre outras tipologias como em espiga e teia de aranha.

⁶⁶⁹ Vd. FREIRE, Luciano – *Ob. cit.*, p.44.

⁶⁷⁰ Denominação italiana de uma técnica de reintegração por meio de raiados que colmatam as lacunas por finos traços paralelos de cor, de modo a que se unifique cromaticamente a superfície observada a uma certa distância, mas distinguindo-se claramente do original quando observada ao perto.

CAPÍTULO IV

CAPÍTULO IV

RADIOGRAFIAS E MAPEAMENTO COM MODELAÇÃO 3D DOS SUPORTES

4.1 – Interpretação de dados e a necessidade dos registos fotográficos e exames analíticos.

Acerca da temática de *interpretação de dados* cabe-nos enaltecer o facto de ser aceite e comum no passado casos como o relatado por Luciano Freire em 1917. Referimo-nos ao *retoque da fotografia* de modo a “manipular” a informação nela contida ou mesmo para “compor” a imagem de uma obra de arte. Vejamos o sucedido nas predelas da grande pala *Calvário* da Sé de Viseu, “*Das predelas, a que representam «Chisto perante Pilatos» estava de tal modo golpeada pelos fanáticos que mal se distinguiam as figuras detestadas; o que o fotógrafo que foi a Vizeu tirar, a nosso mandado, a fotografia de conjunto, houve por bem retocar, não ficando assim documentado o facto. Já no quadro principal ele fizera desaparecer, o malhete o os remendos a que me referi.*”⁶⁷¹

Citações como esta fazem-nos reflectir a veracidade das análises ou formulação de hipóteses acerca das intervenções de restauro e patologias partindo de dados observados numa imagem desse período cronológico (por exemplo do arquivo de Freire), pois esta poderá documentar apenas a pintura do modo mais conveniente e não no seu estado original. Se tivermos acesso aos negativos ou mesmo a uma boa reprodução da imagem é possível detectar as zonas retocadas pelo fotógrafo, caso contrário, a imagem passa por “verídica”.

A par desta dificuldade, deparamo-nos com a escassez de registos antigos principalmente enquanto as obras permaneceram nos locais de origem, facto justificado e já sentido, por exemplo, em 1906 por António Sardinha que argumenta e acusa a falta de

⁶⁷¹ FREIRE, Luciano – Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos. *Conservar Património* nº5. (Dezembro) Lisboa: ARP, 2007 p.30. (Sublinhado nosso)

ilustração no seu estudo acerca da «Autenticidade da obra de Grão-Vasco» com a falta de condições para a obtenção de fotografias, “*E por agora, de resto, apenas uma explicação: As péssimas condições de luz em que os quadros jazem e que desastrosamente lhe annullam toda a belleza, impedem-nos de obter photographias capazes. D’ahi a deficiência e a restrição da illustrabilidade, – consinta-se o neologismo – d’este estudo.*”⁶⁷²

Actualmente, apesar dos avançados métodos de registo e programas digitais de tratamento de imagem o comportamento inicial acima mencionado não se coloca, o principal objectivo com que nos deparamos hoje é o de documentar ao ínfimo pormenor (frente e reverso) o estado original⁶⁷³ de conservação da obra a registar fotograficamente. Para o incrementar desta ética e deontologia em Portugal muito contribuíram, por exemplo, personalidades como o fotógrafo José Pessoa que desde os anos 70 até aos nossos dias fez e faz cuidadosamente o registo do espólio nacional.

4.1.1 – A aplicação da radiografia no estudo e documentação do espólio artístico português

Aliás não só na área da fotografia, J. Pessoa aparece ligado igualmente à aplicação de radiação X no exame técnico de obras de arte e bens arqueológicos. Segundo as suas palavras a génese da radiografia, “*(...) teve início pouco depois da sua descoberta em 1895, por Röntgen. Quase todas as primeiras radiografias efectuadas provaram a capacidade do novo método para revelar as diversas fases do acto criativo, e que a própria obra original sofreu frequentemente alterações por motivos muito diversos. As primeiras reacções aos exames pioneiros, por parte dos historiadores de arte, embora*

⁶⁷² Vd. SARDINHA, António – A autenticidade de Grão Vasco, In *Ilustração Portuguesa* nº19 (2ª série), 1906, Vol.2, p.605.

⁶⁷³ Imagens que posteriormente nada invalida que sejam tratadas, como por exemplo assinalando-lhe patologias desde que devidamente legendadas, diferenciadas e identificadas. Na presente investigação sentimos e acompanhamos a crescente importância no que se refere ao valor documental dos registos dos suportes, desde os anos 70 / 80 do século XX período em que não eram retratados sistematicamente mas que já eram enquadrados dentro dos trabalhos de fotografia.

reconhecessem a sua óbvia importância, conceberam-nos mais como uma curiosidade ou relegaram-nos para os aspectos da conservação. O primeiro trabalho entre nós que utilizou a radiografia e as análises pontuais, em 1923, foi o de Carlos Bonvalot na intervenção de conservação e restauro no retábulo da Igreja Matriz de Cascais (Teixeira, 1982; Pessoa, 2010). Notável o contributo de Pedro Vitorino, médico e museólogo do Porto, que a partir de 1929 começou a publicar radiografias e alguns textos sobre este tema, mas esta publicação isolada não veio a ter qualquer reflexo significativo na história de arte portuguesa (Pessoa, 2005). Nos anos 30, era já óbvio para o conhecimento científico que a radiação X, tendo em conta o seu efeito cumulativo e parcimoniosamente usada, não provocava quaisquer danos nas obras de arte. Tal ficou perfeitamente estabelecido na Conferência Internacional de Roma (1930), que assumiu a tarefa de estudar os métodos científicos, tendo em vista estabelecer a autenticidade das obras de arte e assegurar a sua conservação.”⁶⁷⁴

Posteriormente a todos estes acontecimentos e aos trabalhos pioneiros⁶⁷⁵ e publicados⁶⁷⁶ do médico radiologista Pedro Vitorino e do professor de radiologia da Faculdade de Medicina do Porto Roberto de Carvalho, começaram a surgir laboratórios assumidamente ligados à conservação e restauro como foi o caso do Instituto Mainini, no Louvre, da National Gallery em Londres, e em território nacional o Instituto José de Figueiredo onde o conservador João Couto, o físico Manuel Valadares⁶⁷⁷ e Olívia Trigo de Sousa estreitavam a relação arte e ciência. Oficializado em 1965 mas instalado e a

⁶⁷⁴ Vd. SALGUEIRO, Joana; PESSOA, José; PESSOA, Georgina Pinto – Estudo técnico do suporte dos painéis do Retábulo-mor da Sé de Lamego de Grão Vasco: Processo e interpretação da Radiografia. In Revista ECR nº2. [Em linha] http://citar.ucp.pt/ecr/ecr_02/ecr_02.pdf

⁶⁷⁵ De acordo com os próprios, avançaram inicialmente em colecções particulares e posteriormente no Museu Municipal do Porto e depois os museus de Lamego e de Aveiro; inspirados pelo trabalho do francês Dr. A. Chéron publicado em Paris no ano de 1921 no “Journal de Radiologie et d’Electrologie”; e pela visita ao laboratório do Museu do Louvre. Vd. PESSOA, José – Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho - A Tábua da Trindade, Radiografia de um exame feito há setenta anos. In *Cores, Figura e Luz: Pintura Portuguesa do Século XVI na colecção do Museu Nacional Soares dos Reis*. Lisboa: IPM-MNSR, 2004, p.58.

⁶⁷⁶ Segundo a investigação de José Pessoa, o primeiro artigo entre nós ilustrado com uma radiografia de uma obra de arte consta na revista de cultura literária, científica e artística “Portucale (vol.VII, nº37-38, Janeiro-Abril)” de 1934. Essa publicação da autoria de Pedro Vitorino refere-se ao estudo da tábua *Margarida de França* do Museu Municipal do Porto. Outro exemplo representativo e mais amadurecido do trabalho de ambos é a publicação de 1937 na “Revista Guimarães” acerca da temática – *Revelações dos raios X nos quadros antigos*.

⁶⁷⁷ Valadares, que à data se doutorava em Ciências Físicas, frequentou o Laboratório do Museu do Louvre inaugurado em 1932 com o nome Instituto Mainini. Foi uma das personagens centrais na história do exame científico de obras de arte em Portugal.

funcionar a partir de 1935 nas antigas oficinas de restauro em dependência do Museu Nacional de Arte Antiga, data de 1936 a instalação do primeiro equipamento⁶⁷⁸ de radiografia em Portugal exclusivamente dedicado ao estudo de obras de arte.

Os intentos e motivações para a sua realização destes exames à luz da mentalidade de 1938 eram múltiplos “(...) foram realizadas, de um modo geral, com o intuito de tornar possível «ao restaurador abordar com segurança a série de complicados problemas» colocados por alguns quadros, «esclarecer certos problemas de autoria» (...) e alguns aspectos relacionados com os suportes, como o «trabalho do caruncho».”⁶⁷⁹ mas nem sempre bem aceite pelos historiadores e críticos como justificou João Couto no seu importante artigo “A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos museus de arte”⁶⁸⁰ uma vez que estes padeciam perante a possibilidade de se abalar conhecimento tido como certo durante longos anos.

Apesar dos raios X poderem ser usados para a análise química não destrutiva dos materiais constituintes de uma obra entre as várias áreas artísticas⁶⁸¹, a pintura é talvez a mais beneficiada com a aplicação da radiografia uma vez que estas provas destacam o estado material de conservação e a amplitude das suas alterações; revelam aspectos construtivos e técnicos dos autores dando informação do suporte, preparação e camada pictórica original ou modificada. Desde mudanças de composição do pintor “arrepentimentos”, a sobreposições estilísticas de repintes (que mantém a composição) e ainda a alterações totais como que se desvendasse em certos casos uma outra dimensão estética de autoria pictórica e cronológica distinta.

⁶⁷⁸Vd. CRUZ, António João – Imagens perdidas, imagens achadas pinturas reveladas pelos Raios X no Instituto José de Figueiredo. In *100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade*. Lisboa: Universidade Nova, 1995, p.84.

⁶⁷⁹Vd. CRUZ, António João – O Início da radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre radiografia, a conservação e a política. In *Conserva o Património nº11* (ARP, Junho) 2010, p.25.

⁶⁸⁰Vd. COUTO, João – A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos museus de arte. In *Gazeta de Física* (separata, Jan.) 1948.

⁶⁸¹Vd. MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *Ciencia y Restauración: Método de Investigación*. Hondarribia: Editorial Nerea S.A., 2001, p. 189.

O exame radiográfico consiste num feixe de raios X⁶⁸² que atravessa o objecto – em função do número atómico dos elementos⁶⁸³, da espessura dos materiais que o constituem e da longitude de onda da radiação incidente – e regista a imagem numa placa radiográfica composta, geralmente por uma emulsão fotográfica nos dois lados sobre um suporte de celulose (acetato ou nitrato de celulose). A luz visível pode enegrecer e inutilizar a película de modo que tem de ser protegida e usada encapsulada sem que se extraia da embalagem protectora.

Aludindo brevemente à técnica de execução, uma vez que é uma área que não dominamos estamos cientes que os parâmetros definidos pelo técnico e as condições gerais do trabalho determinam o resultado alcançado. Para uma radiografia a uma pintura por norma recorre-se a tensões baixas (20 a 50 kV), uma vez que a tensão regula o grau de penetração e o contraste, numa relação de quanto maior a tensão, maior o contraste. Após o cálculo do afastamento da chapa fotográfica ao feixe do cone (a distância deve ser fixa) o tempo de exposição é determinado em sua função⁶⁸⁴ assim como a intensidade da corrente e todos influem no nível de “enegrecimento” da película. As placas de 30 x 40 cm (ou em rolo cortado com as dimensões desejadas) devem ser previamente fixas, centradas e adoçadas à pintura.

No processo preparatório são coladas ligeiramente sobrepostas uma série de placas até se obter o tamanho da obra, trabalho minucioso realizado em condições de ambiente de revelação.

⁶⁸² Os raios X são ondas electromagnéticas que se propagam com a mesma velocidade, diferenciando-se pela frequência das suas radiações e, consequentemente, do seu comprimento de onda. Situam-se no espectro electromagnético entre os UV e os raios gama, sem que exista uma separação nítida entre eles.

⁶⁸³ Por exemplo no caso dos pigmentos, “(...) *certain pigments, such as lead white or cadmium yellow, contain elements of high atomic number (the atomic number of lead is 82 and that of cadmium 48), which effectively shield the photographic emulsion by absorbing the radiation. However, areas painted with pigments of low atomic number, such as carbon black (atomic number of carbon, 6), do not absorb the X-ray strongly, so that the photographic plate beneath is exposed to the X-ray. It is fortunate that the X-ray opaque pigments include most of the white and yellows, colours used by the painter for modelling in terms of light and shade. This means that light areas on the painting are mostly light on the radiograph, giving a three-dimensional appearance to the image.*” Vd. LANG, Janet; MIDDLETON, Andrew – *Radiography of Cultural Material*. Oxford: Elsevier. Second Edition, 2005. p.112.

⁶⁸⁴ Vd. ALDROVANDI, Alfredo; CIAPPI, Ottavio – *Le indagini diagnostiche: recenti esperienze su alcune problematiche*. In *Problemi di Restauro: Riflessioni e ricerche*. Firenze: Edifir Edizione Firenze, pp.25-28.

Igualmente relevante é a protecção e formação do operador e equipa auxiliar de execução, visto que temos de ter em conta que os raios X são radiações ionizantes de alta energia e devem ser tomadas medidas de precaução específicas.

No que se refere à interpretação do resultado de uma radiografia a uma pintura, temos de ter em conta as dificuldades advindas da acumulação de informação que surge conjuntamente da camada pictórica e do suporte em virtude da pintura se tornar “transparente como o vidro”. Uma só imagem do objecto que é atravessado na sua totalidade dando lugar a complexas composições monocromáticas de “jogos de luz e sombra”.

Relativamente ao suporte lenhoso veremos as diferentes partes constituintes (ensamblagens, juntas) e todas as adições (travessas, embutidos) além das patologias (galerias de insectos, fracturas). Casos ocorrem em que os instrumentos de corte das madeiras são identificados, “*Careful examination of the radiograph can even reveal which tools were used to saw and plane the timber surface, because slight grooves become more recognizable when filled with X-ray opaque paint.*”⁶⁸⁵

Em terminologia mais correcta, os elementos ou manchas *radiopacas* são aquelas em que os raios-x não conseguem atravessar, ou seja, são as estruturas brancas nas radiografias, como por exemplo: estruturas metálicas (pregos), restauros (algumas massas de preenchimento), pigmentos (branco de chumbo) entre outras. Por sua vez, as estruturas escuras nas radiografias são *radiolúcidas*. Em suma, as zonas claras correspondem a áreas de menor densidade ou espessura da pintura e as zonas mais escuras, às partes mais densas e espessas, “*Quem já radiografou muitas pinturas flamengas ou luso-flamengas dos séc. XV e XVI, com suporte em madeira, está habituado a confrontar-se com a densidade profunda que atinge as carnações, nomeadamente as caras, devido à extrema finura das camadas cromáticas que as compõem. Porque a radiografia é um documento que também mostra densidades relativas a diversas zonas de uma obra, demonstrando assim as diferentes técnicas de área e a sua capacidade de absorção, é inevitável que os pigmentos mais pesados que compõem tiaras, jóias, brocados, roupagens, céus, etc., aparecerão mais*

⁶⁸⁵ Vd. LANG, Janet; MIDDLETON, Andrew – *Ob.cit.*, p.116.

claros do que nas carnações. Mas nada nos impede de seleccionar uma zona específica e trabalharmos a densidade e o gama de contraste à procura de informação latente”⁶⁸⁶.

Destacamos, entre os vários casos de rastreio radiográfico ocorridos em território nacional, o políptico de *S. Vicente de Fora* de Nuno Gonçalves⁶⁸⁷ que segundo Abel Moura foi o início de uma “nova era de investigação artística e o ponto de partida para uma leitura mais rigorosa das características e das técnicas produzidas, nas diferentes épocas pelas variadas oficinas e escolas”⁶⁸⁸; e ainda os seguintes casos maneiristas dos finais do século XVI de autor anónimo: as duas tábuas de Sesimbra, provenientes da Capela do Espírito Santo dos Mareantes figurando a *Adoração dos Magos* e a *Adoração dos Pastores*, que deram entrada em 1981 no I.J.F. e foram radiografadas em 85 onde se vieram a revelar duas pinturas subjacentes, *Nossa Senhora do Rosário* e o *Pentecostes* possivelmente do primeiro terço do séc. XVI e ao gosto da oficina de Gregório Lopes⁶⁸⁹. O curioso deste exemplo é que as obras achadas eram pinturas documentadas, descritas em 1553 por um visitador da Ordem de Santiago de Palmela e que com o passar das décadas uma vez que se encontravam sob outras pinturas, foram dadas como desaparecidas. Veio neste exemplo a radiografia trazer de volta o seu paradeiro.

Talvez um dos casos mais paradigmáticos desta temática seja o dos quatro painéis de Tavira achados em 1945 na ermida de S. Pedro (mas possivelmente a versão quinhentista pertencente ao retábulo da igreja de Santa Maria) pelo estudioso José António Rosa e que representavam *S. Vicente*, *S. João Baptista*, *S. Pedro* e *S. Brás*. Restaurados e radiografados nos anos 50 nas oficinas do MNAA, onde foram observadas, feitas

⁶⁸⁶ Vd. PESSOA, José – Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho - A Tábua da Trindade, Radiografia de um exame feito há setenta anos. In *Cores, Figura e Luz: Pintura Portuguesa do Século XVI na colecção do Museu Nacional Soares dos Reis*. Lisboa: IPM-MNSR, 2004, p.62.

⁶⁸⁷ Realizado em 1944 e que segundo Madeleine Hours permitiu o estudo dos painéis nos seguintes aspectos dos suportes, “Ces documents radiographiques ont permis de voir ce qui jusqu’ici était invisible, les caractéristiques du panneau, les restaurations limitées aux jointements des planches, d’attirer l’attention sur les parties atteintes par les parasites du bois, (...) Ces observations permirent alors de mesurer l’état réel des panneaux et de suivre éventuellement l’évolution des conditions de conservation du support”. Vd. HOURS, Madeleine – La Radiographie des oeuvres d’art réflexions sur le polyptyque de Saint Vincent attribue a Nuno Gonçalves. In *João Couto In Memoriam*, Lisboa: [s.n.], 1971. p.58.

⁶⁸⁸ Vd. TEIXEIRA, Luís Manuel; ALVES, Luísa Maria Picciochi – *Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais num trabalho inédito de Carlos Bonvalot*, ob. cit., 1981, p.35.

⁶⁸⁹ CRUZ, António João – *Imagens perdidas, imagens achadas pinturas reveladas pelos Raios X no Instituto José de Figueiredo*. In *100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade*. Lisboa: Universidade Nova, 1995, p.88.

sondagens e após a revelação de uma situação complexa de informações contraditórias é importante ressaltar, optaram por aguardar deliberação, *“Para se avaliar a importância do achado deve referir-se que era então extremamente reduzido o número de pinturas do séc. XV conhecidas e, por outro lado, que a pintura dos primitivos, onde se destacavam os míticos nomes Nuno Gonçalves e Grão Vasco, constituíam então um dos assuntos da história da arte portuguesa que mais paixões suscitava.”*⁶⁹⁰

Só anos mais tarde e após novas provas radiográficas e pareceres da direcção do MNAA e da Junta Nacional de Educação, se julgou pelo restauro com levantamento das pinturas mais recentes em benefício da exposição das mais antigas, em concreto desconhecemos a justificação, o certo é que actualmente apenas nos dois painéis: S. Pedro e S. João foram levantados na íntegra as pinturas quinhentistas. Apesar de posteriores e novos exames radiográficos o resultando final e não menos polémico do conjunto ao público é duas pinturas de quatrocentos e duas de quinhentos paralelamente.

José Pessoa afirma ainda que comparativamente ao levantamento por fotografia de infravermelho, a radiografia tem sido um exame menos recorrente uma vez que, *“A fotografia de infravermelho, desenvolvida nos anos 30 e publicada pela primeira vez em 1934, por F. Arcadius Lyon no Technical Studies do Fogg Museum, capaz de penetrar parcialmente a camada policromada e, para além de alterações de autor, lacunas, etc., veio trazer aos nossos olhos o que já foi chamado de “desenho preliminar”, “preparatório” e “subjacente”. Este desenho, nas diversas funções referidas, constitui um valiosíssimo contributo para a identificação de mestres e oficinas, autenticidade, datação e muitas outras questões, e mereceu imediatamente a preferência dos historiadores de arte, deixando a radiografia, como já se referiu, para a vertente da conservação e restauro (que em Portugal só a usou esporadicamente, em casos especiais, e por sondagens de pequena dimensão). (...) Mesmo assim, a aplicação sistemática desta metodologia de aproximação à obra de arte como fonte incontornável, só pode considerar-se ainda um campo em desenvolvimento, no que diz respeito à história de arte. Por outro lado a conservação e restauro tem procurado sobretudo estabelecer o percurso*

⁶⁹⁰ CRUZ, António João – *Ob.cit.*, p.96

da criação material e das alterações sofridas até aos nossos dias. É tempo de integrar as duas vertentes, interdisciplinar a investigação e as conclusões.”⁶⁹¹

4.2 – Importância das provas radiográficas

Em 1981, Luís Manuel Teixeira e Luísa Alves na reflexão que fazem acerca da importância deste método estimam que, “*A revelação do mundo invisível da pintura pelo emprego dos meios físicos servirá desde o início ambiciosos projectos de estudo dos «primitivos portugueses». Mesmo quando recorrem a um só método de exame – caso dos Drs. Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho, tidos como primeiros investigadores que entre 1928 e 1936 empregaram a radiação X – pretenderam não só detectar modificações e repintes (pelo confronto das camadas subjacentes reveladas pela radiografia com a superfície visível das pinturas) como ainda estabelecer aproximações técnicas e possíveis identificações de oficinas através da comparação radiográfica.*”⁶⁹² Todavia, as potencialidades da radiografia colidiam com a “mingua” de confrontação dos resultados obtidos, isto é, na opinião dada com elevado sentido crítico por parte dos citados investigadores, já desde a década de 30 do século XX que, “*Nas publicações que dão conta destes estudos é notório o acentuado desenvolvimento concedido às observações relacionadas com o estudo material e a mingua de confrontação de técnicas evidenciadas pelos métodos físicos. (...) os condicionalismos que rodeiam estas primeiras experiências são a principal causa da desproporção notada entre projectos e resultados.*”⁶⁹³ Assinalam ainda os finais da década de 40 como sendo o ponto áureo de evolução da análise radiográfica uma vez que comparativamente à luz rasante, ultravioletas e infravermelhos, este permite estudos mais aprofundados. Levando a que os anos 50 e 60 sejam marcados pela nova orientação de ligação quase exclusiva do exame científico ao restauro, relação que “*(...) não soube traduzir-se num mais amplo leque de informações divulgadas nem*

⁶⁹¹ Vd. SALGUEIRO, Joana; PESSOA, José; PESSOA, Georgina Pinto – Estudo técnico do suporte dos painéis do retábulo-mor da Sé de Lamego de Grão Vasco: Processo e interpretação da Radiografia. In *Revista ECR* nº2. [Em linha] http://citar.ucp.pt/ecr/ecr_02/ecr_02.pdf

⁶⁹² Vd. TEIXEIRA, Luís Manuel; ALVES, Luísa Maria Picciochi – *Ob. cit.*, p.33.

⁶⁹³ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.34.

*sequer conseguiu manter o ritmo de estudos até então desenvolvidos – pelo contrário os relatórios de restauro condensam-se em escassas linhas, episodicamente publicadas, onde os meios laboratoriais (quando presentes...) são esquematicamente referidos. (...) Não só em Portugal acontece (...) estando os exames usualmente ligados ao restauro (...) que só raras as vezes são publicados na íntegra e tornam-se sempre inacessíveis ao crítico e historiador.”*⁶⁹⁴

Actualmente, apesar das barreiras não serem tão extremadas e das mentalidades começarem a querer abrir as portas à investigação “universitária” e não só “institucional”, a realidade citada permanece em vigor e dificuldades semelhantes se vivem, alargadas agora do historiador crítico ao investigador, mundo do qual fazemos parte e experienciamos as dificuldades. Os meios continuam a estar ligados quase em exclusivo às instituições oficiais ou centros de restauro e mesmo estes são proibidos de radiografar pintura nos museus do estado...

Exemplificando o contexto supra abordado, o experiente fotógrafo José Pessoa profere uma breve e assertiva análise dentro da sua vasta experiencia na área. Para tal recorre precisamente ao valioso tema *Grão Vasco*, tema áureo e sobejamente prolifero na historiografia portuguesa, mas que apenas cerca do ano 2000 na investigação de Dalila Rodrigues é que se iniciou o estudo técnico e material através de exames analíticos às obras, trabalho esse que só desde 2007 até ao actual ano de 2012 veio a ter continuidade com o presente trabalho, “*A identificação e o estudo das obras atribuídas a Vasco Fernandes são um caso exemplar, neste domínio. Porque constituíram (e constituem) um tema maior da história de arte portuguesa; por terem sido objecto de múltiplas intervenções de conservação e restauro; e porque até 2000, e à dissertação de doutoramento de Dalila Rodrigues, os exames científicos pouco ou nada contribuíram para a vasta bibliografia deste tema. O trabalho de Dalila Rodrigues, com uma primeira e muita séria sondagem baseada sobretudo na reflectografia do infravermelho constitui um marco na história de arte portuguesa. Mas os resultados vieram demonstrar que se*

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p.36

tornava premente o estudo e a documentação por outros métodos, nomeadamente e o mais importante de todos, a cobertura radiográfica integral.”⁶⁹⁵

A necessidade do levantamento radiográfico do núcleo de obras atribuídas a este pintor tornou-se uma necessidade premente, conclusão a que chegou a própria historiadora de arte Dalila Rodrigues quando salienta no seu trabalho de vastos anos que, “*Ao estudo material de outros exemplares, através dos mesmos métodos, acresce a necessidade de recorrer à lupa binocular, à radiografia, e aos métodos de análise laboratorial, para algumas das pinturas já examinadas e, provavelmente das que é forçoso examinar*”⁶⁹⁶, aliás a citada investigadora realça na dissertação que “*(...) a circunstancia de não se ter recorrido à aplicação do método radiográfico, que teria permitido alargar substancialmente a base de dados e os níveis de interpretação, ficou a dever-se, exclusivamente, à indisponibilidade de equipamento portátil de raios-X.*”⁶⁹⁷.

Como tal, para alcançarmos os objectivos a que nos proponhamos e para complementar o referido estudo antecedente, recorreremos à realização dos necessários exames radiográficos totais das pinturas *in loco* para a imprescindível visualização das práticas de ensablagem. Já referimos que à semelhança da camada pictórica o suporte lenhoso pode ser alvo de exames analíticos profundos, sendo que, de entre os métodos colocados à disposição impera a radiografia pela quantidade de informação que permite recolher. Especificamente, num suporte de madeira existe toda uma intra-dinâmica que não pode ser analisada de forma desarmada.

Os exames revelaram resultados vitais à compreensão das metodologias estruturais e surpreendentemente da prática e técnica artística do pintor. As imprescindíveis parcerias entre o Citar – E.A. U.C.P. e o Instituto dos Museus e da Conservação, bem como, com a Diocese de Coimbra, permitiram abordagens *in situ*, multidisciplinares, e cujas experiências proporcionaram um trabalho de equipa interactivo e criterioso. Onde o diálogo triangular entre as partes, e os diferentes pontos de vista, facilitaram os seguintes novos contributos.

⁶⁹⁵Vd. SALGUEIRO, Joana; PESSOA, José; PESSOA, Georgina Pinto – *Ob. cit.*, p.114

⁶⁹⁶Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p.517.

⁶⁹⁷Vd. IDEM, *Ibidem*, p.19.

4.3 – A execução dos exames radiográficos: experiências.

Para a obtenção das essenciais radiografias passamos por verdadeiros momentos de descrença, momentos em que julgamos não ser possível a sua realização, ora por falta de parcerias, ora por falta de autorizações, ora por falta de mecenato... Após vários anos (2007-2012) de contornos das dificuldades podemos dizer que do núcleo de onze pintura que nos incumbimos investigar, apenas uma: a pala do *S. Sebastião* restou por radiografar, apesar das nossas afincadas tentativas.

Pelo interesse documental dos processos e pelas vicissitudes ultrapassadas, passamos a descrever os diferentes métodos utilizados, variáveis entre operadores e instituições o que muito nos enriqueceu, uma vez que integramos as equipas de execução. Com excepção da recente radiografia ao *Tríptico Cook* uma vez que nos foi cedida a imagem do resultado mas ignorados os nossos pedidos de participação e acompanhamento da equipa o que invalidou a nossa intenção de comparar *in situ* e pessoalmente os diferentes sistemas de aquisição e processamento utilizados. No entanto, faremos mais à frente a comparação possível entre as tecnologias radiográficas: tradicional e digital.

4.3.1 – O projecto CITAR/UCP de 2008 em Coimbra: Pentecostes.

O primeiro projecto radiográfico que tivemos oportunidade de organizar (Vd. Anexo V, Fig. 1-3), decorreu no âmbito dos trabalhos a decorrer no Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa –

Centro Regional do Porto à pintura do *Pentecostes* pertencente ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Apesar da radiografia estar incluída no âmbito de um projecto de investigação mais abrangente⁶⁹⁸ e já mencionado⁶⁹⁹, o nosso contributo incidiu exclusivamente no estudo do suporte, como tal, foi dada relevância aos resultados obtidos no raio-X pela informação inovadora e até à data desconhecida e que se efectuou *in situ* a 10 de Outubro de 2008.

Para tal foi imprescindível a experiência do operador Luís Bravo que conjuntamente com a restante equipa técnica (na qual participamos activamente) preparou e ultrapassou as dificuldades espaciais da Catedral para a aquisição. Optamos por executar os trabalhos de madrugada por precaução e segurança dos visitantes do espaço expositivo e transeuntes locais.

Importa salientar que contrariamente ao método de radiografia utilizado no políptico de Lamego e que mais à frente iremos expor, para esta toma montamos as películas protegidas no seu invólucro o que nos permitiu trabalhar no espaço iluminado. Aderimos cuidadosamente as tiras até obtermos uma área que excedesse ligeiramente as dimensões totais da pala.

Segundo os dados fornecidos pelo operador, após dezoito provas parciais as condições estabelecidas foram as seguintes, “*Ampola portátil de radiografia da marca YXLON, modelo SMART 160E/0,4. Foi feita a exposição em película Agfa ref^a 3JSLY D, D7, a 3 metros de distância da fonte emissora, com uma exposição de 60 segundos, 6 mA e 35 kV, sem filtro adicional Al*”⁷⁰⁰.

A revelação das seis placas de película (de rolo) foi efectuada em máquina automática⁷⁰¹ presente no laboratório de radiografia da Escola das Artes da U.C.P.; o registo fotográfico da radiografia e tratamento de imagem/montagem digital realizados por

⁶⁹⁸ Como referido anteriormente, na investigação foram realizados: registos fotográficos mediante luz directa e rasante; fotografia I.V. e de fluorescência U.V; espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energias (EDXRF) e radiografia.

⁶⁹⁹ Tendo em vista um aprofundamento do conhecimento da pintura sobre madeira em Portugal, a Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa reuniu uma equipa de investigadores para um estudo *in situ* multidisciplinar, nunca antes realizado (ressalva-se o exame de Reflectografia do Infravermelho realizado por José Pessoa e apresentado por Dalila Rodrigues na sua tese de Doutoramento em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra no ano 2000).

⁷⁰⁰ Apontamentos fornecidos pelo investigador Luís Bravo Pereira.

⁷⁰¹ Segundo instruções do operador e execução nossa, com colaboração da Dr^a. Salomé Carvalho.

Luis Bravo decorreram do seguinte modo “*Para visualizar o resultado das radiografias e realizar o processo fotográfico de documentação, as placas foram unidas com fita-cola transparente. Este material é pouco aconselhável uma vez que apresenta um pH ácido e sais de cloro, os quais podem degradar e alterar a placa radiográfica. Por isso é importante, para armazenamento, retirar previamente a fita-cola e introduzir papéis livres de ácidos, como separadores*”⁷⁰².

4.3.2 – O projecto CITAR/UCP - MTPNP de 2009 em Lamego: Políptico da Sé de Lamego.

As inúmeras dificuldades com que nos deparamos na obtenção de fundos e apoios para a realização dos levantamentos radiográficos às restantes pinturas do núcleo em investigação (uma vez que não contamos em fase inicial com a disponibilidade para a parceria por parte IMC), levou-nos a associarmo-nos à candidatura ao projecto (QREN) MTPNP- *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal*, em desenvolvimento no CITAR – UCP (Vd. Anexo V, Fig. 7).

Uma vez que a investigação visava aprofundar um conjunto seleccionado e representativo de obras pictóricas dentro de uma área geográfica limitada e que abrangia a cidade de Lamego (das obras do nosso núcleo) apenas nos candidatamos com o referido políptico. Os objectivos comuns foram: o estudo (na vertente científica complementada por exames técnicos); a valorização cultural e a posterior divulgação nacional. Os vários trabalhos deste projecto, apesar de abordarem obras de artistas de períodos da História da Arte distintos, funcionam como testemunhos representativos da sua época, sendo propositada essa aparente descontinuidade e distanciamento de núcleos em estudo. Este método, permitiu uma posterior comparação entre os distintos *modus facendi* de cada

⁷⁰² Apontamentos fornecidos pelo investigador Luís Bravo Pereira.

artista, de cada época, testemunhando a evolução técnica e material ao longo de vários séculos.

Dentro deste contexto, coube à nossa investigação, o estudo do suporte dos *Tesouros Nacionais*: o retábulo-mor da Sé de Lamego, no Museu de Lamego. Para este projecto contamos com a colaboração do IMC, e iniciamos a parceria de trabalho no ano de 2009 com a equipa técnica do DDF liderada por José Pessoa⁷⁰³.

A nosso pedido, pela complexidade dos processos vivenciados optamos por sugerir a J. Pessoa que nos enviasse o seguinte relatório dos trabalhos ao qual apenas anexamos a remissão para as figuras ilustrativas. Na detalhada descrição apenas não transparece as intensas dificuldades que tivemos oportunidade de superar, *“O levantamento radiográfico das 5 pinturas sobre madeira, do Retábulo da Sé de Lamego, foi efectuado na sala em que se encontram expostas, no Museu de Lamego. Graças às características do aposento, foi muito fácil isolá-lo, tornando-o seguro e convertendo-o em área de câmara escura. As tábuas foram retiradas das suas molduras, porque tal era indispensável à sua leitura total. Essa operação foi efectuada uma de cada vez, pelo espaço de tempo mais curto possível, à medida que se efectuaram as exposições à radiação X. Fez-se um único teste de exposição, na “Criação dos Animais”, determinando os valores necessários à penetração e intensidade necessários para uma correcta impressão das chapas radiográficas. O método utilizado foi o de montagem de chapas (MX Industrex Kodak – 38x43 cm) até perfazer a área total de cada pintura. Essa operação foi efectuada no local, dado que, como já foi referido, este se encontrava exclusivamente iluminado por lanternas apropriadas, inactínicas para emulsões “non sensitive”. Cada montagem foi aplicada sobre um alvo vertical, onde depois foi sobreposta cada pintura, assegurando com fitas transparentes a*

⁷⁰³ Nas palavras do mesmo, *“Começar esse levantamento pelo retábulo da Sé de Lamego foi, de acordo com o conhecimento actual, começar pelo princípio. Assim foi feito, de acordo com a metodologia experimentada nos dois grandes projectos de investigação levados a cabo entre nós, o estudo da pintura portuguesa do século XV, e o do retábulo flamengo da Sé de Évora. Os resultados obtidos justificam e ultrapassam as expectativas, fornecendo um conjunto de informações que nos parecem ser uma sólida base para o apuramento das práticas de oficina de Vasco Fernandes, bem como identificar as que não lhe podem continuar a ser atribuídas. Os processos técnicos de exame científico de obras de arte causam-nos, por vezes, alguns embaraços pela acumulação de novas pistas que nos proporcionam. A informação acumula-se lentamente e tem que ser sistematicamente construída. Os resultados deste projecto criam-nos a consciência de que franqueámos somente a primeira portagem de uma imensa auto-estrada”*. Vd. SALGUEIRO, Joana; PESSOA, José; PESSOA, Georgina Pinto – *Ob. cit.*, p.115.

sua segura fixação. Para um cone de radiação abrangendo um círculo superior a 2,5 m de diâmetro, foi suficiente uma distância ampola – alvo de 4,5 m. Os valores utilizados, os mesmos para todas as tábuas, foram os seguintes: 35 kV 4.5 mA 4' 30''. Foi efectuada uma exposição única para cada peça. Não foi necessário repetir nenhuma operação. O tempo total de execução deste trabalho foi de três dias úteis, acrescidos dos tempos de processamento químico das emulsões fotográficas (cerca de 1h e 30 minutos cada)."

Terminado o longo e árduo procedimento de revelação manual das películas de Lamego e no seguimento dos supracitados trabalhos, uma vez que estávamos perante a possibilidade de seguir com todos os equipamentos e infra-estruturas criadas para o efeito, seria a nossa única oportunidade de realizar a radiografia à monumental pala do *S. Pedro* na vizinha cidade de Viseu.

4.3.3 – Mecenato, 2009 em Viseu: S. Pedro.

Em virtude da impossibilidade de recorrermos a outro solucionamento, agimos por extrema necessidade e forçosamente fomos os nossos próprios mecenas para suportar os elevadíssimos custos da radiografia (orçamentados pela DDF em 2250 euros). Referimos aqui o valor, como tentativa de sensibilizar as entidades responsáveis e concretamente a Direcção do IMC para o estado da investigação nos Museus portugueses, que só agora começa a dar sinais de melhora.

Dada a possibilidade, foi ainda nossa opção colaborar activamente também neste levantamento que se revelou uma experiencia enriquecedora apesar dos intensos contratempos no espaço expositivo do Museu Grão Vasco tanto na adaptação da sala onde improvisamos todas as condições, à falha de electricidade na madrugada de aquisição, para não referir as inúmeras horas em câmara escura no manual método de revelação no Museu de Lamego sobre constantes ensinamentos (Vd. Anexo V, Fig. 17-20):

“O levantamento radiográfico da pintura sobre madeira, S. Pedro, foi efectuado na sala em que se encontra exposta, no Museu Grão Vasco. O aposento em questão,

integrado no circuito expositivo e com enormes janelas de difícil isolamento, obrigou a que os trabalhos decorressem durante a noite. Mesmo assim, foi necessário forrar as janelas com plástico preto, dado que a iluminação pública de grande intensidade penetra facilmente as finas cortinas que se encontram instaladas. Era impraticável pretender retirar a pintura da sua moldura, pois as suas dimensões provocavam um sério risco de manuseamento. Assim, optou-se por aplicar as montagens de chapas radiográficas pelo reverso, perfeitamente acessível tal como se encontra exposto. A enorme dimensão da pintura levou a que se optasse por efectuar quatro exposições, abrangendo cada uma 1,40m x 1,40m, rigorosamente à mesma distância e nas mesmas condições de exposição. Procedeu-se à montagem das chapas fotográficas para cobrirem a já referida área. Dividiu-se a pintura em quatro partes, duas superiores e duas inferiores. Montou-se um andaime com dois níveis, permitindo colocar a ampola no eixo vertical do centro de cada área. Para um cone de radiação abrangendo um círculo superior a 2 m de diâmetro, era suficiente uma distância ampola – alvo de 4,5 m. Fez-se um único teste de exposição determinando os valores necessários à penetração e intensidade necessários para uma correcta impressão das chapas radiográficas. As exposições (4) foram efectuadas com os seguintes valores: 35 kV 4.5 mA 4' 30''. Os trabalhos decorreram durante uma noite. Deu-se início à montagem do andaime pelas 18h 30 m duma sexta-feira, e também do restante equipamento, tendo-se concluído a tarefa pelas 6h e 30 m da madrugada. Todo o equipamento foi retirado, com excepção do andaime, que se deixou a um canto da sala. O processamento químico decorreu nos dois dias seguintes (fim de semana) no Museu de Lamego, com resultados plenamente satisfatórios. De regresso ao Museu Grão Vasco, segunda-feira, levou-se a cabo o levantamento radiográfico das predelas com os seguintes valores de exposição: 25 kV 4.5 mA 3' Distância da ampola à pintura: 1,5 m''

Devido à cronologia próxima de ambos os processos, tanto na aquisição das radiografias do políptico em Lamego como da pala do *S. Pedro* em Viseu, o investigador José Pessoa optou por nos apresentar, uma conclusão sumária conjunta dos trabalhos que liderou. Finaliza descrevendo ainda o método de digitalização da radiografia para a obtenção da imagem final, “*Os levantamentos em questão, que decorreram com toda a segurança das peças e dos técnicos envolvidos, conduziram a resultados perfeitamente*

satisfatórios. A resolução das chapas fotográficas continua a ser muito superior à dos processos digitais, e a sua conservação (emulsão gelatina/sal de prata) é de conservação muito mais segura. O processamento químico das chapas resultantes de cada montagem foi feito individualmente, com controlo rigoroso do pH dos produtos químicos. Procedeu-se à digitalização por scanning à escala, a 300 ppi, e a sua união com software Panavue Image, com pequenas correcções em Photoshop.”

4.3.4 – Parceria, 2012 em Viseu: Tríptico COOK

Pelos motivos apresentados não dispomos de informação acerca da metodologia aplicada na obtenção da radiografia digital *in loco* realizada em Julho de 2012 ao *Tríptico COOK* (Vd. Anexo V, Fig. 30-32), no Museu Grão Vasco, no âmbito da investigação da Dr.^a Bárbara Maia (U.C.P.).

Todavia, conhecemos os princípios básicos desta tecnologia *digital* e como tal faremos uma abordagem genérica a este método recentemente aplicado às artes e veio possibilitar o aumento significativo da radiografia acrescentando-lhe novas ferramentas⁷⁰⁴.

Comercializado nos anos 80 no campo da medicina e mais tarde aplicado industrialmente, era inevitável a sua experimentação em benefício da História da Arte e da Conservação e Restauro, aliás, na prática a radiografia digital em nada difere da tradicional com excepção do suporte onde se captura a imagem, os filmes de película (com camada foto-sensível ou radiosensível de sais halogéneos de prata e por gelatina endurecida, revelados e fixados quimicamente para obtermos a imagem) são substituídos por placas de imagem fosforescentes constituídas por “*sais de fósforos, com um suporte de polietileno e com camadas protectoras especiais para evitar danos mecânicos na camada de sais de fósforo. A camada de sais de fósforo quando exposta a radiação, altera os seus níveis de energia em função da quantidade de radiação (...) criando uma imagem latente que fica*

⁷⁰⁴ Exemplificando as possíveis ferramentas: manipular o contraste, brilho, nitidez e definição dos contornos através da aplicação de filtros, ampliar em grande escala sem perda de qualidade, etc.

armazenada na placa.”; a imagem latente depois de capturada para formato digital é apagada no regenerador e a placa reutilizada para adquirir nova imagem. O restante conceito de aquisição é mantido.

O equipamento portátil permite gerar tensões entre “*os 10 e 300 kV, com a possibilidade de utilizar os sistemas mini ou micro-foco, com dimensões de foco mais reduzidas, de forma a aumentar a definição da imagem obtida*”⁷⁰⁵; a radiação é gerada por excitação eléctrica e mantém-se a possibilidade de regulação da energia a utilizar em função dos parâmetros materiais relacionados com a obra de arte (como densidade, espessura) e os parâmetros espaciais (como a relação das dimensões da peça com a distância fonte - filme).

Sucinta e concretamente o sistema é organizado pelos seguintes componentes “*Fonte de radiação; Placa de imagem; Leitor de imagem – Scanner; Regenerador de placas de imagem; Software de leitura e tratamento de imagem.*”⁷⁰⁶ A referida imagem latente é lida através de um laser e de um foto-multiplicador montados no scanner que a transformam em imagem digital e quanto menor for o tamanho dos cristais de fósforo da placa de imagem, maior a sensibilidade e melhor a imagem final, “*A conversão de imagem pode ser realizada a 8 bits, gerando uma imagem com 256 níveis de cinzento, a 10 bits com 1024 níveis de cinzento ou a 12 bits com 4096 níveis de cinzento. A estes níveis de conversão corresponde um consequente aumento do tamanho da imagem (...) da qualidade obtida, quer a nível de um maior contraste, quer na capacidade de efectuar operações de tratamento de imagem*”⁷⁰⁷. A radiografia é feita então por secções individuais e posteriormente montada numa imagem digital única.

Para terminar, iremos enunciar as principais diferenças que detectamos entre os métodos: tradicional vs digital, não querendo com elas fazer juízos de valor acerca dos sistemas. Somos da opinião que a ambos pertencem um leque de vantagens e desvantagens e que não dispomos de dados suficientes para argumentar a defesa e distinção de qual melhor.

⁷⁰⁵Vd. TENERA, Paulo – Radiografia Digital. In *Tecnologia e Qualidade* nº58. Instituto de Soldadura e Qualidade (Out./Dez.) 2006, p.5.

⁷⁰⁶Vd. TENERA, Paulo – Ob.cit., p.5.

⁷⁰⁷Vd. IDEM, *Ibidem*, p.6.

Seguem-se apenas as etapas em que divergem substancialmente:

- Manuseamento – As películas foto-sensíveis tradicionais apenas são reveladas em estúdio com ambiente concreto de revelação, as placas de imagem digitais podem ser manuseadas à luz;
- Exposição à radiação – A radiografia tradicional capta-se numa só toma com incidência de raios X, contrariamente à versão digital realizada por secções em várias tomas.
- (Re)Utilização – Apenas as placas de imagem podem ser reutilizadas sem qualquer perda de qualidade, sendo o número e vezes limitado aos possíveis danos mecânicos sofridos pela placa;
- Comportamento dos suportes – Comparativamente, e ao que nos foi possível apurar as diferenças mais relevantes entre o método de radiografia tradicional e o digital incide no comportamento dinâmico dos suportes da imagem (as placas de imagem e a película tradicional), “ *As placas de imagem possuem uma resposta linear à exposição, enquanto a película tradicional tem uma resposta logarítmica. Esta diferença de comportamentos traduz-se numa maior latitude (contraste) das placas de imagem, num aumento de sensibilidade a baixas energias e a uma diminuição do tempo de exposição necessário para a captura da imagem radiográfica.*”⁷⁰⁸;
- Revelação - Eliminação do tóxico processamento químico da revelação em câmara escura visto que digitalmente são reveladas via electrónica;
- Conservação – Precauções especiais de conservação preventiva terão de ser tomadas no acondicionamento das tradicionais películas, desde o controlo da luz, temperatura e humidade, circunstâncias que implicam gastos de manutenção. A imagem da radiografia digital armazenada em arquivos do mesmo formato não carece destas problemáticas, assim como a imagem resultante da digitalização ou fotografia da radiografia tradicional também não.

⁷⁰⁸Vd. *Ibidem*, p.5.

- Potencialidades – Ambas as tecnologias após serem convertidas numa imagem única (e digital) são fontes importantes para a investigação nas várias vertentes, história da arte, conservação e restauro, sendo úteis não só para o conhecimento técnico e material como para o inventário e documentação científica de cada obra.

4.4 – Análise das placas radiográficas das obras de Vasco Fernandes: paralelismo com a documentação gráfica e fotográfica

Na análise que se segue daremos apenas destaque aos resultados da radiografia com relevância para o estudo do suporte, pontualmente e quando por extrema relevância técnica, artística ou material faremos uma crítica mais abrangente. Para clarificar os dados obtidos optou-se pela sua enumeração e apresentação por ordem de execução (de cada projecto).

Radiografia - pala do Pentecostes:

- Este exame permitiu-nos desvendar e confirmar o pressuposto sistema de ensablagem primitivo e o modo como se dispõem: 32 cavilhas lisas de madeira de secção cilíndrica colocadas com o veio perpendicularmente ao das pranchas pelo denominado método de furo-respiga;
- As dimensões das cavilhas primitivas oscilam entre os 4 e 5,8 cm de comprimento e 1,3 - 1,5cm de diâmetro, estando estas dispostas em 4 fiadas horizontais com espaçamentos regulares entre si;
- Confirmamos através da análise pormenorizada dos veios que o corte das pranchas é longitudinal e varia entre tábuas do radial ao tangencial. Segundo parecer da Bióloga Lília Esteves estamos perante uma pintura que à vista desarmada (sem a possibilidade de visualização dos topos) aparenta os dois cortes;

- Fruto da interpretação da ordem e execução dos furos onde encaixam as cavilhas, podemos determinar com precisão o sentido como foi montado o painel. Visto que a cavilha quando é colocada intencionalmente, por norma, apenas preenche na totalidade o lado do furo onde é inserida, sendo posteriormente encaixada no furo da prancha a que se vai unir, deixando um espaço oco. Observando a radiografia (frente) concluímos que apenas a “primeira” tábuia (do lado esq.) foi ligada da esquerda para a direita, sendo as restantes oito tábuas ensambladas ciclicamente da direita para a esquerda. Poderá ser hipoteticamente um sinal de que o mestre ensamblador optou por aproveitar racionalmente as madeiras que dispunha, visto que coincide com o facto das duas pranchas dos extremos, remate do painel, serem as de menores dimensões;
- Ainda no que se refere a sistemas de reforço, através da radiografia tornou-se perceptível a real dimensão e modo de colocação dos malhetes em forma de duplas caudas de andorinha (provenientes de intervenções de conservação e restauro) e sua localização face à camada pictórica. Informação útil para futuros diagnósticos do estado de conservação e comportamento mecânico da pintura;
- Surpreendentemente o exame de raio-X veio descobrir um dado, não visível à vista desarmada e nem perceptível nos exames de fluorescência U.V. ou fotografia de infravermelho; nas arestas superiores da camada pictórica, é possível levantar a hipótese da presença original de talha dourada vazada (proveniente da moldura quinhentista original), através das formas simétricas que o material radiopaco (massas de preenchimento) assume nessas zonas específicas. Esses motivos decorativos assemelham-se à técnica e formas usadas nas estruturas retabulares do século XVI de influência flamenga. Corroborando esta tese, surgem as já referidas cavilhas de madeira (de 0,5cm de diâmetro) colocadas atravessando as pranchas e na sua totalidade apenas nestes locais, cantos superiores, o que pode indiciar a veracidade da presença desses volumes, motivos de talha, fixos e assentes sobre a pintura;
- No que se refere à presença de materiais radiopacos, destacamos a intervenção de preenchimento e consolidação das galerias, provocadas por intenso ataque de

insecto xilófago, cujo material impregnado (desconhecido), tem este resultado visual – branco. A investigadora Tânia Costa tinha já notado esta recorrência em outras radiografias e aponta para uma substância de elevado peso molecular muito possivelmente uma massa de preenchimento, “*Pela radiografia, algumas cavilhas das taleiras originais estão mais evidentes, visíveis num branco opaco, resultado da penetração de uma substância com elevado peso molecular (provavelmente uma massa de preenchimento). O mesmo aspecto é evidente na maior parte das galerias de insecto.*”⁷⁰⁹, possibilidade que igualmente colocamos. Nos vários estudos que pesquisamos em busca do nome do, ou dos materiais que causam este resultado, nada descobrimos, apenas é mencionado na bibliografia específica que este efeito não se dá em galerias não preenchidas, “*(...) unless the tunnels have been filled, in which case the insects' route to the exit hole will be revealed as a twisting white line, the trails are visible on the radiograph only as faint shadows.*”⁷¹⁰.

Descobrimos ainda acerca desta temática que o investigador Paulo Tenera sugere que uma das vantagens da *radiografia digital* é a possibilidade da verificação da eficácia de um processo de consolidação, isto é, “*Após uma desinfestação, é necessário consolidar galerias “talhadas” por estes insectos, com a injeção de resinas no interior das mesmas. Após a execução destes procedimentos, é necessário verificar se o preenchimento das galerias se deu de forma eficaz. Com a radiografia digital podemos avaliar em detalhe o correcto preenchimento das galerias, por comparação de duas imagens (obtidas nas mesmas condições) em simultâneo no monitor*”⁷¹¹; metodologia que pode não obter o sucesso desejado uma vez que (como supra argumentamos) nem todos os materiais utilizados são radiopacos e facilmente discerníveis no rx.

- Da máxima relevância é a “não visibilidade” da assinatura do pintor, «VELASCS», no resultado radiográfico. Fenómeno justificável pelo uso por parte do pintor de um pigmento de composição orgânica na sua execução. Como tal, sendo uma cor de

⁷⁰⁹ Vd. COSTA, Tânia – *Relatório de Estágio, Divisão de Pintura – Área de Suportes de Madeira*. Lisboa: IPCR; PEPAP. 2007, p.24.

⁷¹⁰ Vd. LANG, Janet; MIDDLETON, Andrew – *Radiography of Cultural Material*. Oxford: Elsevier. Second Edition, 2005.

⁷¹¹ Vd. TENERA, Paulo – “Radiografia Digital” In *Tecnologia e Qualidade*, Ob. cit., p.7.

baixa absorção⁷¹² de radiação, não aparece visível neste exame, uma vez que a radiação imprime a película sensível em função da radiopacidade dos materiais.

Radiografia – políptico do Retábulo-mor da Sé Lamego:

Antes de iniciar a análise cabe-nos aqui alertar que uma das nossas iniciais conclusões no decorrer da preparação do levantamento radiográfico levou à publicação de uma conclusão⁷¹³ imatura e a um lapso que pretendemos agora clarificar.

O descuido prendeu-se com o surgimento de uma imagem no decorrer da nossa investigação documental (no Dossier Rest.574, nos arquivos do antigo Instituto José de Figueiredo) em 2009 e anteriormente á realização do RX total; referimo-nos a uma pequena prova radiografica do *Anjo da Anunciação* em estudo (Vd. Anexo V, Fig. 14), com a seguinte legendagem: *Anunciação; Documento obtido 1935 – Radiografia realizada pelo Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho do Porto.*

Por desconhecimento prévio da publicação na “Revista Guimarães” acerca da temática – *Revelações dos raios X nos quadros antigos* no ano 1937 onde tinha já sido publicada, julgamos estar perante uma prova inédita. A falta de informação anexa ao relatório, não permitiu uma imediata relação com estudos passados, apenas tardiamente e por correcção da historiadora Dalila Rodrigues e contacto com o artigo “*Início da*

⁷¹² Será importante analisar em estudos próximos qual o pigmento empregue, certa é a conclusão de que o facto de não ser visível no rx se deve à relação da absorção de raios X por parte dos pigmentos empregues em pintura. Vd. MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *Ciencia y Restauración: Método de Investigación*. Hondarribia: Editorial Nerea S.A., 2001, p. 192.

⁷¹³ Sublinhamos a argumentação em que erradamente dávamos a imagem como não publicada - página 7 do nosso artigo, “*Observando a imagem, esta revelava uma figura cuja pintura da face sofrera alterações de composição, sendo notórias em sobreposição uma face de frente e outra ligeiramente inclinada para a direita num perfil a ¾. As expectativas aumentaram, após a visualização comparativa do pormenor da Reflectografia de I.V.*”⁷¹³ (Figura 3b) feita a este pormenor e cujos possíveis apontamentos à camada intermédia de pintura não eram visíveis. Não se teceram conclusões, e aguardou-se pelo processo radiográfico geral dos cinco painéis (Figura 4a-e), vindo a revelar-se que de facto, a imagem em causa pertencia à Anunciação do Retábulo-mor da Sé de Lamego (Figura 3a,d). Esta prova experimental feita pelos radiologistas portuenses em 1935 apesar da enorme relevância dos resultados, permaneceu guardada e sem interpretação.”, Vd. SALGUEIRO, Joana; PESSOA, José; PESSOA, Georgina Pinto – *Ob. cit.*, p.116.

radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre radiografia, a conservação e a política”⁷¹⁴ de António João Cruz, percebemos o engano.

Esclarecido e emendado aqui, passamos a apresentar as restantes conclusões analíticas:

- O exame radiográfico colocou em evidência os veios característicos destes suportes em madeira de castanho: *Castanea Sativa Mill* (Dossier de Investigação nº22, IMC), contrariamente ao acordado no segundo e último contrato de obra, entre o pintor e o Bispo, no sentido do uso de carvalho do Báltico, o denominado “*boordo de frandes*”.
- A *Criação dos Animais*, *Anunciação* e *Circuncisão*, são actualmente constituídos por um único elemento (prancha) de madeira, no entanto, através do exame radiográfico, foi possível detectar a presença de cavilhas cortadas, na zona dos chanfros ou nos bordos laterais; salvo na *Visitação e Apresentação no templo*, onde as cavilhas se encontram intactas dentro da estrutura lenhosa. Depreendemos assim, que originalmente, das 20 pinturas deste conjunto retabular, 18 fossem constituídas por duas pranchas (salvo as 2 grandes centrais que poderiam ter maior número de elementos).
- As pranchas de corte tangencial encontram-se unidas entre si por junta viva, reforçada com o sistema de ensablagem primitivo composto por cavilhas de madeira lisas, de secção cilíndrica e extremidade curva, inseridas por método de furo-respiga. As dimensões destas variam entre 9 cm a 12 cm de comprimento e de 1,1 cm a 1,4 cm de diâmetro. Estando dispostas perpendicularmente ao veio das pranchas em 3 ou 4 fiadas com espaçamentos regulares entre si na vertical.
- Pelas dimensões divergentes entre os painéis, pela presença de ensablagens cortadas nos bordos e na observação directa pela falta de “rebarba”, comprovamos o significativo corte nos limites das cinco pinturas em estudo. Realizamos um

⁷¹⁴ Vd. CRUZ, António João – O Início da radiografia de obras de arte em Portugal e a relação entre radiografia, a conservação e a política. In *Conserva o Património nº11* (ARP, Junho), 2010, p.18.

desenho / proposta à escala, onde através da ponderação dos variados factores, avançamos a hipótese de estes painéis originalmente poderem medir cerca de 110cmx200cm. O conhecimento da proporção do corte severo possibilita de futuro novas interpretações acerca da geometria da composição das pinturas. As possíveis opções de enquadramento feitas pelo artista ficam agora sujeitas a novas propostas. Esta subtracção material das dimensões totais das obras foi ignorada durante séculos, levando a legítimas interpretações, como acerca da *Criação dos Animais*, “Neste caso, o pintor parece ter procurado o melhor modo de configurar uma diagonal, no espaço relativamente exíguo que é a largura do painel (92 cm)”⁷¹⁵.

No caso específico da *Anunciação*, “No primeiro plano, e com a finalidade de evitar a impressão de alteamento, ao invés da verosímil impressão de profundidade, opta por ocultar o pavimento, e as suas desafiantes formas geométricas, com a sobreposição de diversos pormenores.”⁷¹⁶. Ainda acerca do topo inferior da *Anunciação*, “O vaso, no canto inferior direito recebe lírios (...) quase não denuncia a sua presença devido à transparência, localização e reduzidas dimensões com que é representado.”⁷¹⁷, vaso que tivemos oportunidade de confirmar (após a remoção da moldura) que se encontra mutilado e como tal toda a composição abaixo que enquadrava a sua presença foi igualmente retirada (Vd. Apêndice I, Fig. Anexo V, Fig. 9).

Apesar de esta motivação ser em parte real e, de o pintor ter usado vários elementos sobre o pavimento, também é verdade e não podemos deixar de referir agora que o corte do limite inferior desta pintura, levou consigo material pictórico onde constava muito possivelmente a restante representação do pavimento que se encontra parcialmente em falta não por opção do pintor mas por mutilação da obra. Justificação que defendemos para a observação anotada no supracitado texto (mas não explorada pela autora), “Registe-se que, através da reflectografia de

⁷¹⁵Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p.327.

⁷¹⁶Vd. IDEM, *Ibidem*, p.329.

⁷¹⁷Vd. CASIMIRO, Luís Alberto – A pintura da *Anunciação* do Museu de Lamego: Contributos para o estudo do painel *Anunciação* de Vasco Fernandes, do acervo do Museu de Lamego. In *Revista MVSEV* nº8, (IV Série) Porto, p.35.

*infravermelho, se identificam as linhas de marcação do pavimento desde o primeiro plano da representação, sob estes elementos, portanto, até ao fundo do painel.”*⁷¹⁸

- Este conjunto apresenta principalmente no esboço dos cenários arquitectónicos e das composições geométricas que cobrem o pavimento, desenho subjacente lançado por método de incisão⁷¹⁹ no suporte, através de linhas bem marcadas e geometricamente definidas e que em algumas situações deverá ter sido executado a compasso ou com auxílio de um instrumento de marcação (a corda e ponta seca). Esta característica encontra-se mais evidente na pintura da *Anunciação*, *Circuncisão* (Vd. Anexo V, Fig. 16) e *Apresentação do Menino no Templo*, visto serem as obras cuja cena se representa em ambientes de interior e com complexa organização geométrica. Comparativamente a *Criação dos Animais* e a *Visitação*, não apresentam esta característica tão demarcada pois o cenário natural das cenas não o exigia.
- Ao nível das camadas pictóricas, detectamos uma nova característica técnica, de elevada relevância artística que apenas este método de exame: a radiografia nos poderia revelar. Os preciosos estudos precedentes e conhecidos até à data sobre este conjunto, basearam-se na minuciosa análise e interpretação do que era possível detectar na documentação disponível: a *fotografia e reflectografia de IR*⁷²⁰. No entanto, pelas características desses exames⁷²¹, as informações alcançadas necessitavam de ser complementadas pelos exames radiográficos, postos hoje a descoberto.

⁷¹⁸ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Ob. cit.*, p.329. (Sublinhado nosso).

⁷¹⁹ Aliás característica já notada por Dalila Rodrigues na sua análise à técnica do desenho subjacente das pinturas deste conjunto, “*Mas o enquadramento das cenas de interior é desenhado com maior precisão (...) recorrendo quase sempre à linha incisa para marcar pavimentos. Já em inúmeros pormenores, tanto nas cenas de interior, quanto nas de exterior, identifica-se uma escrita exclusivamente pictural, que resulta num minucioso trabalho de acabamento*” Vd. IDEM, *Ibidem*, p.325.

⁷²⁰ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2007, p.66.

⁷²¹ Que além das prévias características e limitações do exame, acresce no presente caso da análise ao desenho subjacente dito a carvão (dos cinco painéis de Lamego) que ora pelo estado de conservação, ora pelo desenho simplesmente não detectável; os resultados não assumiram total visibilidade.

Em concreto, passamos a enumerar as principais alterações, sendo que são mais numerosas e mais evidente na pintura da *Anunciação*, embora também significativas na *Circuncisão*.

Como se poderá ver na ilustração (Vd. Anexo V, Fig. 15), praticamente todo e cenário criado na *Anunciação*, excluindo a localização das figuras no primeiro plano, sofreu radicais alterações. De entre as variadas modificações, salientasse a do posicionamento do leito da Virgem. Numa primeira versão, Vasco Fernandes pintou a cama e o dossel por trás do Anjo, que também nessa primeira versão olhava a Virgem num perfil a 3/4. Na versão final toda essa estrutura é representada à direita junto da Virgem, dando lugar a uma grande janela com representação do exterior e maior profundidade. Um dos elementos de maior destaque na definição dos planos é a final opção pela inclusão de um fogareiro aceso ao centro, num conjunto de estratégias visuais que Dalila Rodrigues muito notoriamente destacou na sua análise descritiva da composição (mesmo sem ter o conhecimento de que todos eles foram elementos pictóricos advindo de uma reformulação cromática apenas descoberta pela radiografia), aponta como sendo estes os argumentos da conquista da profundidade espacial e que como vimos anteriormente poderá ter sido um dos motivos para a reformulação, “ *A projecção espacial conquista-se, (...) com a projecção da forma do leito e de um estrado e com o rasgamento de uma janela. A opção pela presença de pequeno fogareiro, cuja função é de assegurar a sucessão rítmica dos planos, ao potenciar a uma zona intermédia um foco intenso de luz (...) este conjunto de estratégias visuais pode e deve relacionar-se com a necessidade de criar a ilusão ao espectador de (...) prolongamento do próprio espaço* ”⁷²²

No caso específico do citado elemento «braseira» ou «fogareiro» somos da opinião que a opção da sua representação final por parte de Vasco Fernandes pode significar um «reforço da portugalidade» da obra, como se de uma materialização plástica da vivência coetânea se tratasse. Justificamos de acordo com a investigação

⁷²² Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob. cit., p.329.

de Matthias Weniger que conclui que *representar a colocação da braseira para aquecer o quarto é um motivo típico das pinturas da Península Ibérica e pode chamar-se até uma tentativa de aumentar a portugalidade da pintura*⁷²³; a reforçar ainda mais a nossa convicção, encontramos nas palavras de descrição da cena e análise iconográfica realizada pelo historiador Luís Casimiro que, “*Quebrando a zona de sombra situada entre as duas personagens, surge a representação de um fogareiro tipicamente português “[...] baixo e ancho como eles eram na época, semelhante a outros reproduzidos em quadros quinhentistas nacionais”*.(...) *Ao seu redor, encontram-se no chão os utensílios utilizados para o trabalho com o fogareiro: um abanico, um recipiente de barro (...) sobre o qual se apoia uma pequena colher metálica*”⁷²⁴

Weniger defende que no caso específico da representação iconográfica das Anunciações a origem de cada pintor e as escolhas que faz durante a fase pictórica tanto ao nível dos detalhes decorativos⁷²⁵ como dos elementos iconográficos são reflexo da nacionalidade e formação do artista. Apesar de serem apenas elementos indicadores e salienta, não precisos, detém muito significado.

Hipoteticamente, talvez estas alterações/reforços compositivos e ajustes de fisionomia ditos “arrendimentos” na *Anunciação* em geral se devam à estratégia representativa (da perspectiva) no posicionamento da pintura no conjunto retabular (inaugura um ciclo narrativo novo na fiada inferior) pois este aspecto tem grande influência nas opções do pintor, no que se refere à construção dos espaços.

⁷²³ [Informação fornecida durante a apresentação oral da comunicação “*Imports from the Netherlands, Netherlandish Artist working abroad, local pupils and imitators – Looking for ways to define the Borderline*” de Matthias Weniger (Bayerisches Nationalmuseum, München) que decorreu no Museu de Évora a 19 de Fevereiro de 2011 no Congresso Internacional - *O Retábulo de Évora e a Pintura Flamenga do Sul da Europa*.]

⁷²⁴ A análise iconográfica e relação geométrica da pintura de Grão Vasco, *Anunciação* (ou *Saudação* como a ele se refere o contrato) publicadas em 1999 por Luís Casimiro, Vd. CASIMIRO, Luís Alberto – *Ob. cit.*, p.19.

⁷²⁵ De igual importância à abordagem do estudo das cores utilizadas, o investigador deu-nos os seguintes exemplos que presenciou em *Anunciações*: na Península Ibérica representam várias vezes elementos como pratos, laranjas e em Portugal objectos humildes e caseiros como a braseira; por sua vez no Norte Europeu (Holanda) é muito pouco frequente, por exemplo, aparecer comida na composição. [Informação fornecida durante a apresentação oral da comunicação “*Imports from the Netherlands, Netherlandish Artist working abroad, local pupils and imitators – Looking for ways to define the Borderline*” de Matthias Weniger (Bayerisches Nationalmuseum, München) que decorreu no Museu de Évora a 19 de Fevereiro de 2011 no Congresso Internacional - *O Retábulo de Évora e a Pintura Flamenga do Sul da Europa*.]

Possivelmente após o término da primeira versão pictórica, Grão Vasco tenha optado por uma nova versão final reformulada pelas razões já teorizadas.

Razões que se devem equitativamente às reformas do contexto histórico das normas estabelecidas, “*em particular as que representam o tema Anunciação, estavam sujeitas a determinadas normas de composição (...) Na verdade, os artistas do Renascimento confrontaram-se com novas descobertas no campo da perspectiva, da óptica, da matemática e da geometria em geral (...) Por isso, tiveram de reformular muito conceitos, legados pelos artistas ao longo de gerações, enquanto novas ciências e novos conceitos se estabeleciam pela primeira vez. Tal é, por exemplo, caso da perspectiva (...) a ânsia da descoberta e da experimentação do novo. Fácil é assim compreender, o facto das obras de pintura se terem convertido em espaço de experimentação. (...) Não era pois de ânimo leve que os artistas situavam cada elemento da composição no respectivo lugar e na devida proporção.*”⁷²⁶

Tomando agora como exemplo a pintura da *Circuncisão*, destaca-se a primeira versão do último plano, cuja actual presença de temas do Antigo Testamento são dados a conhecer através de dois anjos que afastam os reposteiros desvendando um pequeno retábulo que simula a escultura em madeira não policromada e rematado com as armas do bispo encomendante, a este dava lugar numa primeira fase pictórica, o prolongamento perspectivado e em profundidade, do interior da arquitectura do templo (Vd. Anexo V, Fig. 16).

Estes novos dados podem vir reforçar o já sugerido por Dalila Rodrigues, de que a *relação entre o Antigo e o Novo Testamentos, se estabelece nestes dois painéis entre as figurações do primeiro e as do último plano*⁷²⁷, além de que as alterações infligidas à composição dessas duas pinturas deverão estar relacionada, primeiramente com o impar processo criativo deste mestre cujo propósito e genialidade assenta (por exemplo) na relação da narração do retábulo, que se faria

⁷²⁶Vd. CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos – *O Tema da Anunciação na Iconografia Renascentista da Pintura Portuguesa: Um Estudo interdisciplinar sobre o quadro “Anunciação”, de Vasco Fernandes, Exposto no Museu de Lamego*. Porto: FLUP, 1996, p.6-7.

⁷²⁷Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2007, p.75.

entre fiadas de cima para baixo, “(...) à semelhança do que sucede com a Anunciação, também neste painel (Circuncisão) se estabelece uma correspondência entre a fiada intermédia do retábulo e as cenas da fiada do fundo. Ou seja: a correspondência tipológica entre o Antigo e o Novo testamento faz-se de cima para baixo, no plano dispositivo retabular, e do fundo para o primeiro plano, no âmbito de cada imagem concreta desta fiada. A fuga ao óbvio, na construção representativa, tem expressivos correspondentes no plano da estrutura narrativa. E no grau de comprometimento entre uma coisa e outra está também bem patente a genialidade do processo de Vasco Fernandes”.

É igualmente um facto, que as alterações compositivas em fase de execução foram maioritariamente detectadas na *Anunciação* e *Circuncisão*, ambas pinturas onde Grão Vasco repete a solução de representação *de imagem dentro da imagem*⁷²⁸. Sendo esta uma possível estratégia para chamar a atenção do espectador para o plano de fundo, pensa-se ser mais uma razão, para que este exercício de construção do espaço em profundidade, e definição da composição dos planos de fundo, tenha sido um desafio para o pintor, que vê agora as suas versões iniciais a descoberto.

- Reformulam-se legítimas conclusões tiradas à luz do que era possível visualizar, tais como, serem pontuais os acertos formais e sem especial alcance iconográfico, “As alterações entre o desenho e a fase de execução pictural, no conjunto dos cinco painéis, não são abundantes, como de seguida de verá, e são o resultado de pontuais acertos de forma sem especial alcance iconográfico”⁷²⁹.

Contribuindo para o conhecimento e distinção desta fase do mestre pintor Vasco Fernandes, revelamos que no decorrer da empreitada de 1506 a 1511 em Lamego, efectuou várias e significativas alterações à composição das cenas, em fase de pintura, isto é, durante a execução das mesmas. Estas modificações de grande escala podem ter sido motivadas por razões de ordem iconográfica, estética, ou até

⁷²⁸ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.75.

⁷²⁹ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob. cit., p.325; e novamente defendida em Vd. RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco*, ob. cit., p.66.

por demanda do próprio encomendador, o Bispo de Lamego D. João de Madureira (relacionada com as razões anteriormente enunciadas).

Esta última conjectura, ganha destaque no nosso entender, primeiramente por não ser uma realidade muito comum dentro do comportamento da época, mas se avaliarmos a situação à luz da definição relativamente ao papel da figura do mecenas feita por Dalila Rodrigues, em que defende “(...) *a figura do mecenas, espécie de entidade personificante de «factores de contexto», que, num plano historiográfico, converge a maior responsabilidade actuante. A partir dele é possível evocar modus operandi de época, nas determinações, nas preferências, nas expectativas..., e procura avaliar os efeitos que exerce nos recursos técnicos e criativos do pintor*”⁷³⁰, e se a esta observação aliarmos os dados acerca do papel influente (ou não) do mecenas em obra, mencionados pela investigadora Judith Berg, forçosamente teremos de aceitar a “estranheza” inicial da possibilidade que levantamos. Berg concluiu que um mecenas assume ambos os “papeis em cena” exemplificando as possibilidades “*Sometimes the patrons were less demanding, as in the case of Retable of Saint Bartholomeu, to be painted by Lluís Borrassà for Ramon Ça Porta, beneficiary of the Catalan convento f Sant Jaume de Calaf (...) Thus, the selection of narratives in the retable’s body was left to the painter. On the other hand, sometimes patrons would go to the opposite extreme. In a contract made by another Valencian painter, Pere Cabanes, for a 1483 funeral chapel retable for the baker Lluís Caldes, one article describes the retable’s subject in elaborate detail*”⁷³¹. Não podemos esquecer que nesta empreitada o papel de mecenas coube ao bispo e não raras as vezes estes revelam mudanças de gosto como é exemplo o próximo caso, “*Interessante será constatar a mudança de gosto que releva dos programas promovidos pelos bispos das mesmas dioceses, já pelos anos trinta do mesmo século, concretamente por D. Miguel da Silva de Viseu, e por*

⁷³⁰ Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob. cit., p.210.

⁷³¹ BERG SOBRÉ, Judith – *Behind the altar table: The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989. p. 36

D. Fernando Meneses Coutinho, em Lamego”⁷³². Esta teoria plausível justifica-se ainda com o facto de as alterações terem sido feitas após o termino da pintura⁷³³, visto que podemos ver os pormenores detalhados dos elementos pintados em camada subjacente na radiografia.

Podemos ainda considerar conjuntamente a esta hipotética argumentação o facto (igualmente relevante) de que a narrativa contratada para o núcleo de pinturas deste retábulo de Lamego (como já analisamos) ter sofrido uma revisão na versão do programa iconográfico. E dentro do actual núcleo de cinco pinturas, justamente os únicos temas iconográficos que prevaleceram do primeiro contrato para o segundo foram o da *Anunciação* e da *Circuncisão* (Vd. Anexo V, Fig. 19), sendo estes precisamente os que apresentam mais alterações em fase pictórica.

Ainda mais interessante se torna esta análise, se conjugarmos os motivos avançados na historiografia para esse acrescentamento de temas, e dos quais salientamos o seguinte, referente à representação da temática da Trindade “(...) *As dificuldades sentidas ao nível da sua representação plástica, que se traduzem no aparecimento de inúmeras variantes, não escondem as dificuldades que a Igreja enfrentava relativamente a este dogma (...) O bispo de Lamego havia optado por uma das representações mais recentes (...). Em Lamego, no programa iconográfico concebido pelo bispo (...) dos três ciclos narrativos dos painéis menores, dispostos nas três fiadas horizontais, reforça-se com a ampliação da obra.*”⁷³⁴

Talvez a possibilidade dos “arrependimentos” terem sido por opção compositiva e estética do pintor, apesar de ponderável, vá perdendo alcance visto que Grão Vasco procede nesta fase a diversos acertos formais com a finalidade de articular harmoniosamente todos os elementos no campo figurativo. O nível de

⁷³² Vd. IDEM, *Ibidem*, p.212.

⁷³³ Apesar de todas estas relações serem passíveis de terem correspondido à realidade vivida na época, sabemos que o critério da citada autora acerca de outros casos semelhantes foi discordante deste, “(...) *o peso que o contexto da encomenda exerce, ou pode exercer, sobre o processo criativo do pintor não chega para justificar as diferenças profundas entre as duas pinturas*”. Juízo com que concordamos em parte, mas não descartamos possibilidades. No caso específico da empreitada da Lamego pressentem-se os estímulos e as influências do seu mecenas.

⁷³⁴ Vd. *Ibidem*, pp.232; 234.

pormenor é de tal forma elevado que sendo por sua opção é mais provável que tomasse essa consciência mais cedo, possivelmente ainda em *debuxo*⁷³⁵ ou no decorrer da criação da obra.

No entanto, é de realçar que as maiores alterações compositivas foram feitas nas pinturas da Anunciação e da Circuncisão coincidentemente ou não, com o facto já estudado de, “*A representação do próprio bispo, num surpreendente retrato no painel da Circuncisão, que não estava prevista no contrato ou a densidade iconográfica da Anunciação, são exemplos sumários das muitas «circulações» entre o ideário e as ambições do bispo e a imaginação criativa, os recursos expressivos, de Vasco Fernandes*”⁷³⁶.

Resta-nos ressaltar que a possibilidade da justificação por motivos de “arrepentimentos” do mestre e da opção da alteração da representação iconográfica (não menos viável), “*É também fundamental considerar que um programa como este representa um grande desafio para qualquer pintor, ainda que muito experiente. É evidente que o consignado nos textos contratuais diz muito pouco acerca do que seriam os materiais figurativos – dos vinte painéis, nos efeitos visuais de conjunto, e de cada um, isoladamente.*”⁷³⁷

Podemos concluir que no caso específico das radiografias ao políptico de Lamego, vão proporcionar páginas de historiografia possibilitando o conhecimento da técnica do artista Vasco Fernandes nesta fase inicial da sua carreira e obra. Sendo, comprovadamente

⁷³⁵ O desenho pouco abundante e coincidente com a pintura apenas posicionou as formas para o primeiro estado pictural.

Acerca do desenho subjacente desta obra sabe-se que a análise foi maioritariamente inconclusiva, sendo que este apenas é definido no contorno das figuras, o que poderá ser indício da hesitação do pintor relativamente à representação do espaço, ou ser simplesmente devido ao estado de conservação da obra que não permitiu essa mesma análise; vejamos “*Um desenho linear contínuo, relativamente fino, com uma espessura regular, que supomos a carvão, contorna as figuras principais. O estado de conservação da pintura, especialmente na zona correspondente à figuração da Virgem, profundamente desgastada e alterada com pontuais repintes interpretativos, a provável coincidência entre o desenho e o recurso à linha no estágio pictural, e um eventual apagamento, original ou provocado pelas más condições de conservação, torna difícil a caracterização do desenho neste painel. (...) A ideia de que há aqui uma relativa economia no desenho subjacente não pode deixar de se insinuar*” Vd. RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, ob. cit., p.333; 337.

⁷³⁶ Vd. RODRIGUES, Dalila – Ob. cit., pp.236-237.

⁷³⁷ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.236.

seguro dizer que este mestre fazia várias alterações de composição em fase de pintura, pelas possíveis razões que acabamos de ponderar.

Radiografia - pala do S. Pedro:

- Confirmamos o pressuposto sistema de ensablagem primitivo e o modo como se dispõem. Duas juntas são unidas por 8 taleiras travadas com quatro cavilhas de madeira de secção cilíndrica colocadas com o veio perpendicular ao das pranchas pelo denominado método de furo-respiga; e foi possível desvendar o método utilizado na junta em que não era visível qualquer ligação externa. Nesta última a radiografia permitiu-nos detectar uma conjugação de taleiras simples alternadas com cavilhas cilíndricas (das quais já só resta o furo excepto numa que se encontra facturada, Vd. Anexo V, Fig. 21-24),.
- Confirmamos a presença de um quinto elemento vertical, que surge emendado na tábuia de maiores dimensões (75cm x 212cm), ensablado com junta a meia madeira reforçada por cinco *cavilhas de fora a fora*.
- As dimensões das taleiras travadas com quatro cavilhas variam entre 5,5 x 7,5cm estando estas dispostas em 4 fiadas horizontais com espaçamentos regulares entre si; as cavilhas primitivas tem cerca de 10 cm de comprimento e 1 cm de diâmetro, as taleiras simples não tem medida unânime e a sua colocação segue a ordenação das duas outras juntas.
- O exame colocou em evidência os grandes e largos veios característicos destes suportes em madeira de castanho: *Castanea Sativa Mill* (?). Através da análise pormenorizada destes o corte das pranchas é longitudinal - tangencial.
- Para diagnósticos futuros do estado de conservação e comportamento mecânico da pintura através da radiografia tornou-se perceptível a real dimensão das fracturas e fendas e o modo de colocação dos embutidos e malhetes em forma de duplas caudas de andorinha (provenientes de intervenções de conservação e restauro), destacando a sua localização face à camada pictórica.

- Pela impossibilidade de observação da pintura sem moldura foi surpreendente detectar no rx a presença de um furo onde outrora esteve inserida a respectiva cavilha cilíndrica interna colocada na junta de união na zona da aresta do topo superior quase atingida pelo corte das dimensões da pala; A mutilação é um facto que não deixa dúvidas pela caricata localização deste elemento e pelo notório corte dos elementos decorativos do trono na camada pictórica (Vd. Anexo V, Fig. 21).
- Este conjunto apresenta uma característica comum às obras de Vasco Fernandes, principalmente no esboço dos cenários arquitectónicos e das composições geométricas que cobrem o pavimento, desenho subjacente lançado por método de incisão⁷³⁸ no suporte, através de linhas bem marcadas e geometricamente definidas e que em algumas situações deverá ter sido executado a compasso ou com auxílio de um instrumento de marcação (a corda e ponta seca).
- Ao nível das camadas pictóricas, detectamos apenas uma alteração ou reformulação de relevância compositiva e iconográfica realizada em fase de pintura que apenas este método de exame nos poderia revelar. Este facto reforça a premissa de que nesta pintura e correspondente fase de maturação artística, Vasco Fernandes não faz grandes modificações. Estando de acordo com as conclusões de Dalila Rodrigues, que defende na sua análise à reflectografia de infravermelho desta obra que, “*As alterações entre o desenho e a execução pictural são inexpressivas e resultam de pontuais acertos de forma*”⁷³⁹.

Referimo-nos em concreto à execução pictural do cenário na zona do lambrim que decora a superfície interior do muro (Vd. Anexo V, Fig. 25 – 26), que apesar de sombrio no lado direito e da penumbra do lado esquerdo, Vasco Fernandes deteve-se por algum tempo nesta zona e alterou a tipologia dos elementos simbólicos inicialmente executados por necessidade de acautelar a força figurativa do *S. Pedro*.

⁷³⁸ Aliás característica já notada por Dalila Rodrigues na sua análise à técnica do desenho subjacente das pinturas deste conjunto, “*Mas o enquadramento das cenas de interior é desenhado com maior precisão (...) recorrendo quase sempre à linha incisa para marcar pavimentos. Já em inúmeros pormenores, tanto nas cenas de interior, quanto nas de exterior, identifica-se uma escrita exclusivamente pictural, que resulta num minucioso trabalho de acabamento*” Vd. RODRIGUES, Dalila – *Ob. cit.* p.325.

⁷³⁹ Vd. IDEM, *Ibidem*, p.321.

Numa primeira fase pintou um muro constituído pela seguinte decoração: à esquerda do trono, dois bustos com o rosto em perfil enquadrados em pequenos nichos (lançados também no desenho inciso a compasso) intercalados com pequenas cabeças de macaco relevadas com definição perfeitamente modelada. À direita, a mesma decoração apesar de os símios serem muito pouco notórios, o que nos obriga a uma descrição sucinta e generalista, uma vez que o estado de conservação da pintura e a imagens radiográfica nessas zonas impossibilita maior detalhe.

Na impossibilidade de identificar as figuras representadas em busto, resta-nos aludir ao significado de cariz exótico na inclusão de um animal de uma espécie de primata/macaco como elemento de ligação à ambiência e contexto histórico quinhentista do achamento do novo mundo, o Brasil. Desconhecemos as restantes razões/relações iconográficas.

Mais tarde, numa segunda fase pictural opta pela representação de elementos mais leves e de menor carga figurativa para o primeiro plano, com uma ornamentação vegetalista *“desenvolvida em friso contínuo, ao modo de grotescos, mas com uma definição volumétrica e um simbolismo que apontam, uma vez mais, para as formas ornamentais do manuelino. O friso desenvolve-se com dois motivos alternados, uma taça com folhas semelhantes às do espaldar, e um feixe vegetalista do qual brotam quatro romãs. Embora sejam representadas fechadas, entrevêm-se os bagos em duas delas, A romã, enquanto metáfora da Igreja, vem evidentemente relacionar-se com a presença de S. Pedro, conotando assim o espaço da representação com uma dimensão eclesial.”*⁷⁴⁰, decoração esta não visível no exame radiográfico.

A linguagem das formas utilizadas nesta pintura é descrita como sendo renascentista com dominantes sobrevivências manuelinas, característica que como vimos é extensível ao lambrim. O *S. Pedro* é tido como obra híbrida, eclética e de transição e até mesmo os elementos que a formaram eram prova da rigorosa

⁷⁴⁰ Vd. *Ibidem*, pp.378-379.

programação dos pormenores uma vez que a restante pintura quase na totalidade corresponde ao desenho subjacente.

Salvo nas parcas alterações introduzidas nas cenas laterais já destacadas no estudo do ano 2000 de Dalila Rodrigues sendo elas, “ (...) *as alterações introduzidas já no estádio pictural, como seja a anulação da vela do barco que figura na cena do “Chamamento do Pescador”, ou a forma da fonte que figura na cena do encontro do apóstolo com Cristo quando fugia da Prisão, o “Quo Vadis?”, correspondem a acertos formais em função do primeiro plano.*”⁷⁴¹

Nota:

Apesar de não ser nosso objectivo o estudo das predelas pelos motivos já anunciados, cabe-nos salientar os principais dados advindos das radiografias. As três pinturas, anteriormente anexas à pala do *Baptismo de Cristo*, são a expressão da ideia de colaboração entre Vasco Fernandes e Gaspar Vaz, por sua vez, ao nível da execução pictural é fundamental afirmar que a unidade de concepção que revela a pala do *S. Pedro* permite excluir esse trabalho conjunto. Sendo assim legítimo observar as predelas como fruto de duas mãos.

Ao nível radiográfico, os suportes são constituídos por uma única prancha de madeira de castanho com veios horizontais. No geral, as três pinturas: “*Santo Antão e S. Judas Tadeu*”, “*S. João Evangelista e Santo André*”, e “*S. Paulo e S. Tiago*” encontram-se em bom estado de conservação sendo que na prancha *S. Paulo e S. Tiago* se destaca a grande fenda que atravessa a pintura em todo o seu comprimento (ao centro na diagonal).

Nas camadas cromáticas não apresentam qualquer reformulação significativa da composição ou das figuras. Exceptuando um pormenor na tábua de *S. João Evangelista e Santo André* em que anteriormente à execução pictural das barbas do Santo André, o pintor se deteve a terminar o paramento, sendo visível na radiografia o remate da gola da túnica.

⁷⁴¹ Vd. *Ibidem*, p.381.

Radiografia – Tríptico Cook:

- No que se refere à pintura central, prevíamos que a união da junta primitiva poderia ser realizada por meio do sistema de ensablagem com cavilhas de madeira, uma vez que a dimensão da tábuia apenas não justificaria maior reforço visto que varia entre 9 a 9,5cm. Este exame radiográfico permitiu-nos desvendar a metodologia aplicada e que por falta de indícios de outros métodos (da presença de elementos ou dos espaços ocultos que comprovassem essa existência) nos leva a supor que estas tábuas estariam unidas por colagem à junta viva reforçada pela estrutura da moldura que cingia todo o conjunto (Vd. Anexo V, Fig. 30-33).
- Visualizamos ainda que em processo posterior ao da execução estrutural original do painel lhe foram adicionados dois espigões metálicos (pregos de ferro?) de cerca de 10,5cm de comprimento a cerca de 21,5cm do topo superior e 5,5cm do inferior. Este acréscimo deveu-se à necessidade de estabilizar a junta e conferir resistência à sua união fragilizada.
- Vários elementos metálicos - pregos pequenos e médios - surgem na radiografia ao longo das margens e limites das pinturas e para a sua correcta interpretação seria indispensável confrontar as imagens dos rx com as pinturas (sem moldura) in situ, uma vez que as radiografias foram feitas com as pinturas emolduradas e muitos desses pequenos elementos pertencem aos elementos das molduras que se sobrepõem. No que se refere à proveniência dos pregos médios podemos conjecturar que possam ser elementos da anterior estrutura em arca que as pinturas formaram.
- Outro factor que aumenta a dúvida na interpretação desses elementos periféricos é o facto de grande parte desses elementos se apresentarem cortados na montagem digital das imagens das radiografias e não ter sido constante a abrangência do total das extremidades das pranchas. Falhas de pequena escala, comuns e sem grandes repercussões no estudo das camadas pictóricas mas de extrema relevância para o estudo do suporte uma vez que não o temos na totalidade e impedindo-nos neste contexto de analisar pormenorizadamente a questão anterior.

- À semelhança do sucedido nos casos anteriores destacam-se a branco “linhas de galerias” de ataques de insecto xilófago preenchidas e consolidadas com um material de elevado peso molecular provavelmente uma massa de preenchimento.
- Da máxima relevância é a visibilidade da assinatura do pintor «*Vasco FRZ*» no resultado radiográfico do painel central, contrariamente ao sucedido na pintura do Pentecostes de Coimbra.

4.4.1 – Modelos tridimensionais à escala

A presente investigação contou com a aplicação experimental de técnicas de tratamento computadorizado aplicadas ao estudo dos suportes, ensaiadas nos iniciais trabalhos de 2009 como foi exemplo o estudo⁷⁴² do *Pentecostes de Santa Cruz de Coimbra* (Apêndice II, Esquema 28; 29). Estas imagens à escala, de desenhos de informação complementar pormenorizada *2D* e *3D*, foram concretizados recorrendo aos programas informáticos AutoCAD® e 3dsMax®, contribuindo assim, para um melhor entendimento da tecnologia implícita na produção dos painéis de madeira, bem como, na distinção entre o original e as intervenções posteriores.

Estes esquemas bi e tridimensionais, foram o primeiro passo, para um dos objectivos desta investigação: a proposta das dimensões primitivas dos painéis (Apêndice II, Esquema 6; 7; 14; 15; 30), em paralelo com a interpretação e análise detalhada das radiografias. Trabalho esse, de “reconstrução” e simulação que pode não alcançar, necessariamente, a obra no seu estado genuíno, mas potencia sim premissas para o conhecimento das intenções e métodos do mestre Grão Vasco e sua oficina.

⁷⁴² Vd. SALGUEIRO, Joana; CARVALHO, Salomé – Radiografia *in situ* do Pentecostes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: Estudo Técnico do suporte e sua relevância na História da Conservação e Restauro da pintura sobre madeira portuguesa. In *ECR n.º1*, 2009. pp.113-127.
[Em linha] <http://citar.artes.ucp.pt/ecr/PT/arquivo.php>

A grande desvantagem destes programas mais recorrentes na área da arquitectura, é que são de complexo domínio e de extensa aprendizagem o que no nosso caso exigiu a colaboração do Arquitecto Eduardo M. Machado para a sua execução das imagens.

Os restantes tratamentos e gráficos foram executados em Photoshop® dentro dos limites do nosso domínio. As vantagens destes auxiliares à leitura são a precisão documental dos levantamentos, o grafismo simples e a possibilidade de sobreposição dos elementos para possíveis comparações e formulações de hipóteses.

CONCLUSÃO

Analisando a historiografia, abundam os artigos e livros dos mais conhecidos *Historiadores, Directores de museus, Conservadores*, desde Raczyński, João Couto, José de Figueiredo, Joaquim de Vasconcellos, Reynaldo dos Santos, Luís Reis Santos, Dagoberto Markl, entre muitos outros, cujos textos fundamentam a problemática (que persiste) na concreta “arrumação” da vastíssima obra que foi atribuída a Vasco Fernandes e que falta documentar técnica e materialmente com sensatez e ponderação científica. João Couto afirmava, *Repete-se constantemente em Portugal o caso de Viseu, que, num determinado momento, teve quase às suas costas a produção de todas as pinturas antigas da escola portuguesa*, Dalila Rodrigues acrescenta *O tema «Grão Vasco», ou os esforços de definição do quadro de actividade deste notável pintor encontrou um espaço amplo e muito significativo na historiografia artística nacional (...) em torno da sua verdadeira identidade e da definição de um modus faciendi (...) que pudesse constituir numa base operativa para separar e «arrumar» com alguma razoabilidade a obra vastíssima que lhe era atribuída.*

Dentro deste mítico, complexo, extenso e problemático tema “Grão Vasco” destaca-se então a grande lacuna no que diz respeito ao estudo técnico e material, tendo em vista que Dalila Rodrigues deixou bem marcada a sua postura quanto à história da recepção da pintura, seus ecos no século XVI, dissecou as fontes quinhentistas e seiscentistas, a origem e densidade histórica do mito «Grão Vasco». Estabeleceu a relação clientela e pintor, dando destaque aos estímulos criativos e percurso biográfico; levantou a problemática da definição de fronteiras entre Vasco Fernandes e os pintores de Viseu - “Oficina de Viseu” - dando um último destaque à obra de Gaspar Vaz comparativamente. No que se refere ao estudo da técnica artística, a mesma historiadora incidido nuclearmente na base criativa pictórica através da enunciação das assinaturas e da noção da personalidade artística do pintor; na dimensão individual da arte do pintor, conseguida particularmente através da documentação do seu debuxo subjacente por *Reflectografia de Infravermelho*.

Deixado em aberto o estudo técnico e conservativo das matérias, optamos pelo suporte lenhoso, base material da pintura, temática que abraçamos por ser geralmente “negligenciada” na maioria dos estudos históricos e pictóricos até à actualidade. Realidade que cada vez mais se inverte devido à incorporação de Conservadores Restauradores nas investigações.

Especialistas para os quais um painel de madeira transmite inúmeras informações sobre o percurso da obra e, paralelamente, revela um prognóstico quanto ao “futuro” do estado de conservação da mesma.

Esta concepção metodológica foi iniciada e praticada por Carlos Bonvalot no seu estudo dos «Quadros Quinhentistas de Cascais», sendo entre nós o primeiro ensaio ordenado e sistemático para o conhecimento da técnica partindo dos materiais componentes e empregues desde o suporte às camadas cromáticas (preparação, pigmentos, aglutinantes e verniz). Segundo Luís Manuel Teixeira o documento descrimina o suporte «ao pormenor» implicando o levantamento do *número de elementos que o constituem, dimensões, madeira, espessura, aspecto, ensemblage, anomalias, rebarba..* Sendo este a primeira tentativa, ou entre elas, relevante, de levantamento técnico / estrutural e de recurso à especialização da ciência para basear as opiniões formuladas.

A investigadora Luísa Picciochi Alves, conclui que o estudo de Bonvalot define o ponto de viragem para o surgimento dos novos e mais contributos por parte dos conservadores-restaurador salientando que *a análise estilística implica o apoio dos métodos científicos, devendo o restaurador prestar o seu contributo ao fornecer o maior número de dados objectivos. Nesse sentido o estudo radiográfico é igualmente aplicado.* Conclui ainda, sumariamente, que Bonvalot não procura assumir enquanto restaurador o papel o historiador, mas sim, estabelecer meios de ligação *remetê-la para o historiador e crítico de pintura, o seu trabalho reveste-se de uma importância primordial pelo valor dos dados que fornece, e das vias de ligação que abre ao restaurador e ao historiador para um conhecimento mais aprofundado e mais objectivo da pintura nacional.*

Na nossa opinião é precisamente neste recurso à ciência e neste cruzamento de conhecimentos entre a conservação e restauro que se deve apoiar também a história da arte quando perante o estudo de obras vindas de um passado caracterizado por complicadas

teias familiares, laborais, de aprendizagem, amizade e de colaboração entre os principais pintores que se prolongam entre gerações.

A ambiência quinhentista acabou por criar um contacto contínuo entre um enredo de influências múltiplas como a parceria de Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes. Artistas próximos da corte de D. Manuel criaram, nas palavras de Joaquim Oliveira Caetano, uma *oligarquia mesteiral* que repartia entre si encomendas. Principalmente, a este facto se deve a relativa homogeneidade de soluções técnico-materiais e formais transparecendo a pintura nacional dessa época denominada “de ouro” um carácter unitário provocando uma intensa dificuldade crítica em lidar com as indagações nas atribuições de parte das obras, é *fundamental a divulgação de estudos desta natureza a fim de se poderem comparar resultados, pois são poucas as pinturas que se encontram assinadas ou com atribuição segura, tornando-se difícil, na maioria dos casos, o enunciar de autorias por análise comparativa. A esta dificuldade acresce o facto, hoje conhecido, que muitas pinturas dos séculos XV e XVI resultam da colaboração entre artistas e/ou oficinas, o que lhas confere uma génese mais complexa*; como bem notaram Mercês Lorena, José Mendes e Sónia Pires, na sua reflexão acerca da caracterização material (suporte e técnica) do retábulo flamengo de Évora.

Como comprovamos o ambiente de trabalho que presidiu à actividade dos mestres quinhentistas portugueses, desde as práticas de ensino às de labor e produção, eram determinadas por rigorosas normas estabelecidas pelo ofício corporativo que integravam. Pintores, carpinteiros, marceneiros, etc, seguiam as estritas normas de cariz “mecânico” como qualquer outro ofício e intimamente ligados à tradição do trabalho corporativo, tanto para a execução de grandes empreitadas, com máquinas retabulares ornadas com pinturas sobre suporte de madeira, a obras de culto privado como os trípticos. A vivência no reino nacional mostra afinidades, apesar de tardias, com as *guildas* do Norte Europeu, com os *grémios* italianos e com as próximas *corporaciones de menesterales*.

Os resultados obtidos na presente dissertação relativamente aos modos de construção dos suportes avivam a argumentação, largamente mencionada, relativa aos semelhantes desempenhos nas técnicas pictóricas entre alguns mestres deste período, por influência mas também por formação com mestres estrangeiros ou mesmo no estrangeiro.

Dalila Rodrigues defende acerca desta temática que, a *vinda de artistas dos Países Baixos meridionais, entre os quais pontuavam escultores e pintores que se empenhavam no trabalho das grandes máquinas retabulares, desempenhou sem dúvida um papel determinante, pois, além do trabalho que produziram, não é de menorizar o papel que teriam desempenhado na formação dos artistas locais. Este é, aliás, o quadro mais verosímil para entender a arte de Jorge Afonso, de Vasco Fernandes e de Cristóvão de Figueiredo, para não evocar os pintores mais jovens, cujo processo se pode associar já directamente a estes e, de acordo com os documentos escritos, especialmente ao primeiro. Não se exclui aqui liminarmente a possibilidade de uma formação recebida directamente no Norte da Europa, mas tal ideia, nos casos referidos, carece de fundamentação.*

O que queremos destacar e evocando o mesmo núcleo de exemplos de artistas referidos na citação anterior, é que apesar dos devidos distanciamentos e afinidades entre a arte da pintura e a arte da marcenaria/ensamblagem, também nos suportes se percebe que existe relação entre as vivências de Jorge Afonso, Vasco Fernandes e Cristóvão de Figueiredo, sendo um factor comum nos grandes painéis destes pintores ocorrer a técnica de ensamblagem (tipicamente flamenga): *a taleira travada com quatro cavilhas* usadas essencialmente em grandes formatos (ex. *pale*). Em Portugal os restantes métodos de ensamblagem primitivos que detectamos foram as *cavilhas cilíndricas* de madeira e *taleiras simples* inseridos ciclicamente (e ordenadamente), não raras as vezes alternados, em juntas lisas e vivas. As dimensões e quantidade de elementos presentes por junta concluímos serem variáveis, por norma proporcionais à pintura mas não detectamos regra. Estas ligações podem ser ainda reforçadas exteriormente na superfície do reverso do painel por sistemas de *travessas paralelas fixas com grandes cavilhas “de fora a fora”*.

No contexto português, tipologias como *duplas caudas de andorinha* ou *toledanas*, etc., quando colocadas pelo reverso são certamente provenientes de intervenções de restauro.

Como notamos, a interpretação das técnicas utilizadas para a execução de painéis quer por *Ensambladores*, *Marceneiros*, permite compreender momentos históricos, de acordo com as características evidentes de determinadas oficinas.

Este facto evoca duas possibilidades que advêm da preferência/influências ou da formação do pintor entre este núcleo de artistas (no que se refere à preparação dos suportes a que estes recorriam para pintar): ou a elaboração dessas estruturas era dada a fazer a mestres marceneiros/ escultores flamengos e está automaticamente justificado o modelo comum de união das tábuas (a mais usual); ou por influência da formação do pintor este mandava fazer a um artesão nacional segundo as técnicas que conheceu e entende serem os melhores métodos.

Outra grande questão é que tentamos desmistificar detinha-se no uso da madeira de carvalho ou de castanho, tábuas provenientes do Báltico ou das florestas nacionais? Sabíamos de antemão pela investigação de Albino Carvalho *que Portugal figura entre os países da Europa que mais vasta utilização dos carvalhos fez nos seus primitivos e noutras obras que decoram os monumentos (retábulos, talha, etc.), imediatamente a seguir à Holanda e à Flandres*; mais concretamente estávamos já convictos que *o aparecimento do carvalho na pintura portuguesa surgiu sobretudo com a Escola de Lisboa*. Relativamente à Escola de Viseu, comprovamos que era comum recorrerem à madeira de implantação local, o castanho, não exclusivamente, mas na sua grande maioria as pinturas dessa região da Beira Alta caracterizam-se por serem pranchas que permitem grandes formatos, atingindo dimensões consideráveis em tamanho largura e espessura, como é exemplo, uma das tábuas da *pala do S. Sebastião* com 227 x 81,7 x 4cm.

Não se incluiu nos trabalhos de identificação das madeiras dos suportes (realizados pela bióloga Lília Esteves) no presente trabalho a denominada técnica de *Dendrocronologia* (uma vez que apenas a pala do *Pentecostes* é realizada sobre madeira de carvalho e apesar da insistência da nossa parte (em projecto conjunto com a Dr. Bárbara Maia) a tutela – a Diocese de Coimbra – não autorizou esses trabalhos até à data). Invalidada a possibilidade à partida, estávamos paralelamente cientes das restantes dificuldades que o especialista Peter Klein sempre alertou nos seus artigos científicos, o insucesso deste exame aplicado às obras portuguesas é reflexo das colossais dificuldades e das dependências que um exame deste tipo enverga. Apesar dos intensos esforços, não se alcançam todas as respostas desejadas. Partindo da premissa que para a datação dendrocronológica de peças se necessita de cronologias em formato gráfico, onde as curvas

correspondentes aos anéis de crescimento/anos da madeira são inseridos, variando ao longo de milhares de anos de região para região, era importante ter essa base em Portugal. A pintura portuguesa maioritariamente em madeira de *carvalho* e *castanho* não está referenciada, isto é, não existem registo dessas curvas do carvalho e castanho das diferentes regiões portuguesas, e como tal, não há padrões. Sendo este exame indicado para obras cuja madeira é importada da Flandres.

De salientar, é o facto que comprovamos acerca dos registos documentais, tidos para o mundo da História da Arte como “verdades absolutas” mas que na prática e materialmente não são bases garantidas e disso é exemplo o Contrato de obra (a actos notariais associados) para retábulo-mor da Sé de Lamego. Onde estabelece o uso de madeira de carvalho da Flandres e na realidade se recorreu à madeira de castanho local. Dalila Rodrigues acerca desta empreitada tinha já concluído que, *todavia, os cinco que subsistiram permitem extrair coordenadas fundamentais desse processo criativo, provando que o registo documental escrito será sempre excessivamente fragmentário para devolver uma ideia concreta do que seriam as complexas relações entre o pintor e a sua clientela.*

Conscientes do alcance e repercussão da investigação sobre a presente herança cultural, e de que não existem verdades absolutas nem soluções únicas, entendemos actuar ainda ao nível do conhecimento rigoroso dos percursos e processos de transformação reflectidos no estado de deterioração, não esquecendo evidentemente a ajuda que os avanços provenientes da interpretação radiográfica nos vieram fornecer.

Na linha de pensamento de António João Cruz, os dados em bruto nada exprimem, pelo que por exemplo, as radiografias têm que ser vistas e discutidas num contexto mais amplo, pluri e multidisciplinar, *tendo como principal objectivo apoiar o restaurador na sua actividade, pois, entendia João Couto, constituíam os documentos laboratoriais «auxiliares imprescindíveis e guias de seguro conselho».* Por vezes é esquecido que num processo de investigação científica e de estudo de obras da arte a imprescindibilidade recai no diálogo transversal entre as várias áreas.

Através destes exames radiográficos viemos complementar reformulando a caracterização de Dalila Rodrigues acerca dos recursos técnicos e expressão pictural de Vasco Fernandes na empreitada de Lamego, concretamente no que se refere à análise das

alterações formais e iconográficas dadas na *generalidade dos painéis* como *insignificantes ou inexpressivas resultantes de acertos muito pontuais de forma*. Apesar de válidas à luz da informação tida no passado, o recurso às actuais radiografias permitiu-nos detectar que na sua fase artística inicial o pintor Vasco Fernandes não se coíbe a fazer as alterações que julga necessárias mesmo que isso decorra após o término da pintura e que implique a reformulação total da composição do cenário como é exemplo o painel da *Anunciação*. O que demonstra elevado sentido crítico por parte do mestre que reconhece poder experimentar novas expressões de acordo com o espírito vivido na época. No entanto, este acontecimento “só”⁷⁴³ volta a ter expressão semelhante na pintura da *Circuncisão* e posteriormente já em fase tardia da sua carreira, no monumental *S. Pedro* (na zona do cenário – lambrim), o que nos leva a concordar em parte com a conclusão supra-citada de Dalila Rodrigues.

Simultaneamente as radiografias possibilitaram a “descoberta” ou melhor dizendo, conhecimento, de um parâmetro fundamental para a leitura da obra, referimo-nos à forte subtracção estrutural e pictórica por corte dos painéis, entre o séc. XVII e XVIII, dado, aparentemente, desconhecido mas já sugerido em anotação no *Relatório nº10/91*¹⁹, aquando da intervenção na *Criação dos Animais* em 1991, no Instituto José de Figueiredo.

Informação que por ter sido ignorado ao longo dos anos, influiu na realidade interpretativa das obras tendo como consequência inúmeras conjecturas e análises à composição ou mesmo das supostas opções do artista na construção pictórica destes painéis, ignorando-se a falta de elementos (subtraídos no momento do corte), que no presente caso de estudo trará consequências surpreendentes.

Mostrando sempre perante os resultados uma grande dose de reflexão e humildade, defendemos que o estudo do património artístico atinge a sua expressão máxima quando é dado a conhecer. Na leitura de um bem patrimonial surgem duas ideias chave: a de permanência (e a necessidade de manter vivo o passado através da valorização da sua

⁷⁴³ Esta afirmação é válida à luz das nossas limitações exceptuando a restante lista de obras que interessava radiografar e comparar. Trabalho que fica por realizar e que urge dar seguimento, tarefa que tentaremos colmatar de futuro. Estamos conscientes de que as conclusões acerca desta temática poderiam ser mais abrangentes se mais radiografias nos tivessem sido facultadas; possibilidade que nos foi constantemente barrada, e contrariamente ao desejado apenas fomos capazes de angariar dez radiografias em onze obras do núcleo em estudo (sendo que uma decorreu por aquisição).

permanência), e a de transmissão (com o objectivo de transmiti-las às gerações futuras), derivadas do poder de evocação que o património cultural contém.

O problema⁷⁴⁴ destes projectos em Portugal, comparativamente a países Europeus em destaque nesta área, tais como: Bélgica, Holanda, Itália e Espanha, recaí sobre o facto de serem frequentemente elaborados em reduzida escala, muito pontualmente em obras específicas, não sendo, portanto, suficientemente representativos de um artista ou época, além dos escassos meios tecnológicos disponíveis aos investigadores para a realização dos mesmos.

De modo que é essencial apoiar mais as iniciativas para o estudo e “leitura” do bem do passado, desde o momento cultural concreto em que foi criado até os nossos dias abrangendo todo o seu processo histórico, técnico e documental. Sem nos alhearmos da visão de Luís Reis Santos que já em 1943 na sua obra *Estudos da Pintura Antiga*, propõem para futuro que *a hipótese deve ser considerada apenas como elemento de experiência, sujeito a rectificações que darão origem a outras hipóteses, susceptíveis por sua vez de novas e sucessivas investigações, dúvidas e provisórias conclusões*.

Terminamos com a sensação de dever cumprido perante as adversidades do desafio, não apenas pelo trabalho realizado através da reavaliação crítica da informação, que procurámos alargar e solidificar da forma mais criteriosa e fidedigna possível, mas essencialmente pelas inúmeras possibilidades de trabalho que transmitimos para a posteridade através da presente documentação que desejamos que traga um “mundo” de novas interpretações, ambição mais do que validada em busca do conhecimento...

⁷⁴⁴ Não podemos deixar de salientar que inclusive nas actas relativas ao simpósio dedicado à temática “*Vasco Fernandes, Pintor Renascentista de Viseu*” em 1991 decorrentes da celebração dos 75 anos do Museu de Grão Vasco, que reuniu todos os conhecedores interessados pelo “*mito Grão Vasco*” nas suas diversas perspectivas iconográficas, biográficas, históricas, parcerias e influências, estranhámos a falta da existência de um estudo técnico ao suporte das suas obras. Falamos de um pintor de relevância nacional e internacional, lamentamos que num simpósio dedicado ao artista não se tenha dedicado um parágrafo ao estudo material ou até conservativo do espólio do pintor /escola.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra:

AFONSO, Simonetta Luz – [Carta] 1991 Janeiro 09, Lisboa [a] Pe. José Bento Vieira. 1991. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

AFONSO, Simonetta Luz – [Carta] 1991 Fevereiro 19, Lisboa [a] D. João Alves. 1991. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

ALEXANDE, Joaquim Duarte; PINTO, Augusto Cardoso – [Nota de acordo de depósito de obras] 1939 Setembro 16, Lisboa [a] Comissão Nacional dos centenários Pelouro da Arte [Manuscrito]. 1939. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

BETTENCOURT, João de – [Carta] 1983 Março 7, Lisboa [a] Prior da Igreja de Santa Cruz - Coimbra. 1983. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

CANAVARRO, Dr. Pedro – [Ficha de Empréstimo] 1983 Abril 07, Lisboa [a] Prior da Igreja de Santa Cruz - Coimbra [Manuscrito]. 1983. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

CLETO, Albino Mamede; RODRIGUES, Dalila; COORDENADOR, Salamanca – [Auto de empréstimo] 2002 Março 19 [a] Pde José Bento Vieira. 2002. Autogr.

Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

CLETO, Albino Mamede – [Carta] 2003 Maio 16, Coimbra [a] Carlos Encarnação. 2003. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

COMISSÃO Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – [Recibo/Entrega] 1992 Fevereiro 24, Lisboa [a] Revmo. Padre . 1992. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

COMISSARIADO Europália 91 – [Recibo] 1991 Abril 12, Coimbra [a] Revmo. Senhor Padre. 1991. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

ENCARNAÇÃO, Carlos – [Ofício N/Referência 014352] 2003 Abril 30, Coimbra [a] D. Albino Cleto. 2003. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

IGREJA Santa Cruz; FREIREXPO – [Auto de deslocação de Peças] 2003, Coimbra [a] Pde José Bento Vieira. 2003. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

INSTITUTO José de Figueiredo – [Guia de entrada 40/91] 1991 Maio 28, Lisboa [a] Revmo. Padre. 1991. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

MADEIRA, Renato S. – [Carta] 1983 Abril 6, Lisboa [a] Prior da Igreja de Santa Cruz - Coimbra. 1983. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

PASCOAL, Simões; FREIREXPO – [Auto de levantamento] 2003 Julho 12, Coimbra [a] Pde José Bento Vieira. 2003. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

PEDROSA, Mons. M. Leal – [Carta] 1982 Setembro 2, Coimbra [a] Pe. José Bento Vieira. 1982. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

PEDROSA, Mons. M. Leal – [Carta] 1990 Dezembro 05, Coimbra [a] D. Simonetta Luz Afonso. 1990. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

PEDROSA, Mons. M. Leal – [Carta] 1991 Julho 22, Coimbra [a] Dr. Francisco Faria Paulino. 1991. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

PEDROSA, Mons. M. Leal – [Carta] 1992 Março 19, Coimbra [a] Dr. Joan Sureda i Pons. 1991. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

PEDROSA, Mons. M. Leal – [Carta] 2001 Março 08, Coimbra [a] Prof. Doutor Joaquim Romero Magalhães. 2001. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

PEREIRA, Paulo – [Ofício 83/DCSD/DCD/02] 2002 Julho 04, Lisboa [a] Pde José Bento Vieira. 2002. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

PINTO, Augusto Cardoso – [Ofício nº786] 1941 Abril 29, Lisboa [a] Prior da Igreja de Santa Cruz - Coimbra. 1941. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

PONS, Juan Sureda i – [Carta] 1992 Fevereiro 24 [a] Revmo. Senhor José Bento Vieira. 1992. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

RODRIGUES, Dalila – [Ofício Nº Ref. 479/Salamanca] 2002 Setembro 11, Viseu [a] D. Albino Cleto. 2002. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

VIEIRA, José Bento– [Carta] 1992 Março 04, Coimbra [a] Dom João Alves. 1992. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

VIEIRA, José Bento– [Carta] 2001 Fevereiro 24, Coimbra [a] Dom João Alves. 2001. Autogr. Acessível no Arquivo da Paróquia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Arquivo do Museu Grão Vasco- Instituto dos Museus e da Conservação:

AMARAL, João – [Carta / ofício nº 687] 1940 Abril 20, Lamego [a] Albano de Almeida Coutinho, Director do Museu Regional de Grão Vasco. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

ANDRADE, Mário de – [Cópia (Parecer de João Couto, 24 de Janeiro de 1941)] 1941 Agosto 16, Lisboa [a] (não inteligível), 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

ANÓNIMO – [Cartaz – Notificação de Protesto] 1895, [a] Viseenses, 1895. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

BEIRÃO, António da Mota [Ofício] 1954 Abril 22, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1954. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

BEIRÃO, António da Mota [Ofício nº 33] 1954 Abril 22, Viseu [a] Director do Museu Nacional de Arte Antiga, 1954. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

BEIRÃO, António da Mota [Ofício nº 47] 1954 Maio 13, Viseu [a] Director do Museu Nacional de Arte Antiga, 1954. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

CORTEZ, F Russel – [Ofício nº154] 1956 Agosto 22, Viseu [a] Carlos Natálio da Conceição Puga, 1956. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

CORTEZ, F Russel – [Ofício nº201] 1956 Novembro 15, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1956. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

- CORTEZ, F Russel – [Ofício nº212] 1956 Dezembro 06, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1956. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.
- CORTEZ, F Russel – [Ofício nº109] 1956 Abril 28, Viseu [a] (Não identificado), 1956. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.
- CORTEZ, F Russel – [Ofício nº22] 1957 Março 06, Viseu [a] Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1957. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.
- COUTINHO, A. Almeida; PINTO, Augusto Cardoso – [Nota de depósito de obras – Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte, Pelouro da Arte] 1940 Abril 27, Viseu [a] (não identificado) 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.
- COUTO, João – [Parecer] 1941 Janeiro 24, Lisboa [a] (não identificado) 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.
- COUTO, João – [Carta] 1941 Maio 21, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco, 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.
- COUTO, João – [Ofício nº 1.384, Proc. 13] 1944 Maio 24, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco, 1944. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.
- COUTO, João – [Ofício nº 199, Proc.º 38 – M-b-2] 1954 Abril 16, Lisboa [a] Director do Museu Grão Vasco, 1954. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional – [Ofício nº 56] 1946 Agosto 9, Viseu [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco, 1946. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR Geral do Ensino Superior e das Belas Artes - [Carta] 1956 Dezembro 27, Lisboa [a] 1ª. Subsecção da 6ª. Secção da Junta Nacional da Educação, 1956. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECÇÃO Geral do Ensino Superior e das Belas Artes - [Carta] 1956 Dezembro 28, (não identificado) [a] Director do Museu Grão Vasco, 1956. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional - [Ofício nº 6-K / 1087] 1966 Março 29, Lisboa [a] Director do Museu Grão Vasco, 1966. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECÇÃO Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional – [Ofício DV6/21/11(10)] 1970 Agosto 13, Lisboa [a] Director do Museu Grão Vasco, 1970. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional – [Ofício] 1971 Julho 05, Lisboa [a] Director do Museu Grão Vasco, 1971. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional – [Ofício] 1975 Janeiro 16, Lisboa [a] Director do Museu Grão Vasco, 1975. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Cópia Ofício nº71] 1940 Março 12, Viseu [a] Augusto Cardoso Pinto. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº 85b] 1940 Abril 23, Viseu [a] Augusto Cardoso Pinto. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº 90] 1940 Abril 29, Viseu [a] Augusto Cardoso Pinto. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº94] 1940 Maio 15, Viseu [a] Augusto Cardoso Pinto. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº156] 1941 Janeiro 4, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº195] 1941 Maio 14, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº216] 1941 Agosto 16, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº224] 1941 Setembro 18, Viseu [a] Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários. Museu das Janelas Verdes. 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº125] 1941 Outubro 02, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº166] 1942 Junho 22, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1942. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº192] 1942 Dezembro 18, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1942. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº 631, L.º23, 3ª Secção] 1943 Janeiro 26, Lisboa [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1943. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº 173] 1943 Julho 16, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1943. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº 36] 1943 Julho 20, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1943. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº 53] 1943 Dezembro 20, Viseu [a] Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional. 1943. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº 24] 1944 Maio 17, Viseu [a] Director do Museu Nacional de Arte Antiga. 1944. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Regional de Grão Vasco – [Ofício nº 53] 1946 Junho 20, Viseu [a] Director da Policia de Viação e Turismo. 1946. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco – [Ofício nº 14] 1962 Fevereiro 5, Viseu [a] Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1962. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco – [Ofício nº39, Procº 2-A] 1966 Março 11, Viseu [a] Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional., 1966. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco – [Ofício nº65, Procº 2-A] 1968 Abril 10, Viseu [a] Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional, 1968. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco – [Ofício nº165, Procº 17] 1970 Julho 16, Viseu [a] Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional, 1970. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco – [Ofício nº177, Procº 17] 1970 Agosto 20, Viseu [a] Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional, 1970. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco – [Ofício nº205, Procº 17] 1970 Outubro 28, Viseu [a] Comandante da Brigada de Transito – Quartel da GNR, 1970. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco – [Ofício nº128, Procº 36] 1971 Junho 08, Viseu [a] Director-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional, 1971. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco - [Ofício nº164, Proc.º 48] 1975 Setembro 22, Viseu [a] Director Geral dos Assuntos Culturais, 1975. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco - [Ofício nº181, Proc.º 48] 1975 Outubro 10, Viseu [a] Director Geral dos Assuntos Culturais, 1975. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco - [Ofício nº37, Proc.º 6] 1976 Março 11, Viseu [a] Presidente da Comissão Municipal de Turismo (Viseu), 1976. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco - [Ofício nº101, Proc.º 33] 1976 Setembro 04, Viseu [a] Director-Geral do Património Cultural, 1976. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco - [Ofício nº108, Proc.º 33] 1976 Setembro 15, Viseu [a] Director-Geral do Património Cultural, 1976. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco - [Ofício] 1977 Julho 8, Viseu [a] Dr. Eduardo Leal de Loureiro, 1977. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

DIRECTOR do Museu Grão Vasco - [Ofício nº 120, Proc.º 4-A] 1977 Setembro 25, Viseu [a] Presidente da Câmara Municipal de Viseu, 1977. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

FUCHINI, Messias – [Ofício nº 375/78] 1978 Novembro 29, Viseu [a] Director do Museu Grão Vasco, 1978. . Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

LOUREIRO, Eduardo Leal – [Carta] 1977 Fevereiro 23, (não identificado) [a] Director do “Branco e Negro” Lisboa, 1977. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

MENDONÇA, Maria José de [Ofício nº 47] 1954 Maio 18, Lisboa [a] Director do Museu Grão Vasco, 1954. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

NUNES, Adriano Duarte – [Nota de recepção] 1941 Setembro 12, Viseu [a] (não identificado), 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PESTANA, Francisco António – [Ofício nº 1.384, Proc. 13] 1944 Dezembro 21, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco, 1944. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PINTO, Augusto Cardoso - [Ofício Nº 352, Proc.º 10] 1940 Março 5, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PINTO, Augusto Cardoso - [Ofício Nº 364, Proc.º 10] 1940 Março 13, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PINTO, Augusto Cardoso - [Ofício N° 392, Proc.º 27] 1940 Março 27, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PINTO, Augusto Cardoso - [Nota de depósito de clichés - Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte, Pelouro da Arte.] 1940 Abril 4, Lisboa [a] (não identificado). 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PINTO, Augusto Cardoso - [Carta] 1940 Abril 19, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PINTO, Cardoso – [Telegrama] 1940 Abril 30, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PINTO, Augusto Cardoso - [Ofício nº448, Proc.º 10] 1940 Maio 16, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco. 1940. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PINTO, Augusto Cardoso - [Ofício nº808, Proc.º 10] 1941 Maio 17, Lisboa [a] Director do Museu Regional de Grão Vasco. 1941. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

PUGA, Carlos Natálio da Conceição – [Orçamento] 1956 Abril 26, Lisboa [a] Dr. Russel Cortêz, Director do Museu Grão Vasco, 1956. Autogr. Acessível no Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

TABORDA, João Pinto – [Ofício Nº 39] 1917 Novembro 22, (não identificado) [a]
Director do Museu Regional de Grão Vasco. 1917. Autogr. Acessível no
Arquivo do Museu Grão Vasco, Viseu, Portugal.

FONTES IMPRESSAS

CARVALHO, José Alberto Seabra – Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota
introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do
século XX. In *Conservar Património* nº5. [Lisboa]: ARP. (Dezembro - 2007), pp.
5 - 8.

CARVALHO, Roberto de; VITORINO, Pedro – Revelação dos Raios X nos quadros
antigos. In *Revista de Guimarães* nº1 e 2, 1937. pp. 25-29.

CASIMIRO, Luís Alberto – A pintura da Anunciação do Museu de Lamego: Contributos
para o estudo do painel Anunciação de Vasco Fernandes, do acervo do Museu de
Lamego. In *Revista MVSEU* nº8, (IV Série) Porto: Fundação Eng. António de
Almeida, pp. 9-57.

COUTO, João – A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos museus de arte. In
Gazeta de Física (Fasc.6, Jan.) 1948, Vol.I, pp.161-166.

COUTO, João – Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas. In *Boletim do*
MNAA nº3, [Lisboa]: MNAA, 1952. Vol.II, pp.3-23

CRUZ, António João – Em busca da imagem original: Luciano Freire e a Teoria e a prática
do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900. In *Conservar Património* nº5.
[Lisboa]: ARP. (Dezembro – 2007), pp. 67 - 83.

- CRUZ, António João – O início da radiografia de arte em Portugal e a relação entre radiografia, a conservação e a política. In *Conservar Património* nº11. [Lisboa]: ARP. (Junho - 2010), pp. 13-32.
- CRUZ, António João – Sobre o uso e o desuso de alguns termos relacionados com os materiais constituintes das obras de arte. In *Conservar Património* nº3-4. [Lisboa]: ARP. (Dezembro – 2006), pp.73-78.
- FREIRE, Luciano – Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos. In *Conservar Património*. nº5. [Lisboa]: ARP (Dezembro - 2007), pp. 9 - 65.
- GARCIA, Miguel; HENRIQUES, Frederico – A madeira como suporte na pintura: Um olhar pelo versu. In *Revista Pedra & Cal* n.º 26. [Lisboa]: GECORPA (Ano VI Abril/ Maio/ Junho, 2005), pp.18-19.
- GARCIA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ Emílio – La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. In *Arbor CLXIX*. (Julho-Agosto, 2001). pp. 650 – 651.
- GREGÓRIO, Raul; NEVES, António; ROMÃO, Paula – Conservação e restauro do painel «São Sebastião exortado a fé dos irmãos cativos cristãos Marco Marcelino» do Museu de Angra do Heroísmo In *Conservar Património* nº12. [Lisboa]: ARP. (Dezembro, 2010). pp. 17-36.

- MONAR, Carlos Nodal – Tratamento de restauro da pintura de São Miguel Arcanjo (Mosteiro de São João de Tarouca). In *Caderno Estudos Património* nº2, [Lisboa]: IPPAR 2002, pp.51-56.
- SALDANHA, Nuno – O restauro e conservação da pintura em Portugal do século XVII: Contributos para o seu estudo. In *AEdifiorum*, Ano 2 (Jan/Jul.), 1989, p.79.
- TENERA, Paulo – Radiografia Digital. In *Tecnologia e Qualidade* nº58. Porto Salvo: Instituto de Soldadura e Qualidade. (Out./Dez.) 2006, p.5-8
- VIANA, Maria Fernanda, dir. – Contributo para o conhecimento da técnica empregue em obras de Arte, Estudo da composição de pigmentos e aglutinantes In *Boletim informativo 1987/1988 do Instituto José de Figueiredo: Actividades de Conservação e Restauro*. [Lisboa]: I.J.F, 1989. pp. 103-111.
- VITORINO, Pedro – A tábuia de Margarida de França e a sua radiografia (Museu Municipal do Pôrto). In *Portucale*, 7 (37-38), 1934. pp – 53-57.

FONTES POLICOPIADAS

- Arquivo da Divisão de Documentação e Divulgação – Instituto dos Museus e da Conservação
- CARVALHO, Eng Albino de – *Identificação de madeiras usadas em obras de arte (quadros e esculturas)*. Lisboa: IJF, 1970. pp. 1-54.
- COSTA, Tânia – *Relatório de Estágio, Divisão de Pintura – Área de Suportes de Madeira*. Lisboa: IPCR; PEPAP, 2007.

HENRIQUES, Frederico – *Conservação e Restauro de Estruturas e Suportes em Madeira na Pintura de Cavalete, Relatório de Estágio*. Tomar: IPT; IPCR, 2005.

Arquivo do Museu de Lamego - Instituto dos Museus e da Conservação

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos – *O Tema da Anunciação na Iconografia Renascentista da Pintura Portuguesa: Um Estudo interdisciplinar sobre o quadro “Anunciação”, de Vasco Fernandes, Exposto no Museu de Lamego*. Porto: FLUP, 1996, p.6-7.

«Autos de Arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei de Separação), Freguesia da Sé, Vol.II – Cabido»; 23 de Agosto de 1911, fls.195 (mns. Do Arquivo da C.M. Lamego).

Arquivo do Centro de Conservação e Restauro – Universidade Católica Portuguesa

CENTRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Estudo Técnico-Científico de pinturas sobre madeira do Mestre do Sardoal*. Porto: E.A.-UCP; CITAR, 2006.

CENTRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Estudo Técnico-Científico de 16 pinturas sobre madeira da Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta*. Porto: E.A.-UCP; CITAR, 2006.

FONTES COMPUTORIZADAS

INTERNET

[http://archive.org/details/illustratedcatal00grafiala\]](http://archive.org/details/illustratedcatal00grafiala)

<http://es.thefreedictionary.com/tarugo>

<http://www.ciarte.no.sapo.pt>

<http://www.cgimoveis.com.br/tecnologia/glossario-de-madeira-e-moveis-m>
<http://www.dicio.com.br/tarugo/>
<http://www.e-conservationonline.com/content/view/882/297/>
<http://www.imoveisvirtuais.com.br/medidas2.htm>
<http://www.ipmuseus.pt/>
(<http://joaquimcaetano.wordpress.com/amor-fama-e-virtude/o-melhor-oficial-de-pintura-que-naquele-tempo-havia/>)
<http://www.matriznet.ipmuseus.pt>
(<http://mnmachadodecastro.imc-ip.pt/pt-PT/coleccoes/glossario/ContentDetail.aspx?id=815>)
http://paintingconservator.blogspot.pt/2007_02_01_archive.html
<http://www.prorestauro.com/>
https://www.ssl-id.de/siegl.de/shop_en/index.html?restoration_conservation.htm

HENRIQUES, Frederico; BAILÃO, Ana; GARCIA, Miguel – The conservation-restoration of the “Charola” paintings of the Convent of Christ in Tomar. In *e_conservation*, the online magazine n.º14. [Vila do Conde]: Creative Commons, Maio 2010, pp. 55-69.

[Em linha] <http://www.e-conservationonline.com/content/view/882/297/>

SALGUEIRO, Joana – Contexto histórico da pintura quinhentista de Vasco Fernandes: A necessidade do estudo técnico e material do suporte. In MTPNP, 2009. pp. 1-10.

[Em linha]

http://artes.ucp.pt/citar/mtpnp/estudos/vasco_fernandes_01_contexto_historico.pdf

SALGUEIRO, Joana – Estudo técnico e material do suporte dos cinco painéis do retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) de Vasco Fernandes. In MTPNP, 2010. pp. 1-12.

[Em linha]

http://artes.ucp.pt/citar/mtpnp/estudos/vasco_fernandes_03_estudo_tecnico_e_material.pdf

SALGUEIRO, Joana – Levantamento do estado de conservação do suporte dos cinco painéis do retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) de Vasco Fernandes. In MTPNP, 2009. pp. 1- 11.

[Em linha]

http://artes.ucp.pt/citar/mtpnp/estudos/vasco_fernandes_02_estado_de_conservacao.pdf

SALGUEIRO, Joana – Os regimentos das corporações dos ofícios mecânicos: O caso do retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) do pintor português Vasco Fernandes. In *Ge-Conservación* nº1, 2010. pp. 85-98.

[Em linha] <http://geiic.comrevistanumero-2es>

SALGUEIRO, Joana; CARVALHO, Salomé – Radiografia *in situ* do Pentecostes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: Estudo Técnico do suporte e sua relevância na História da Conservação e Restauro da pintura sobre madeira portuguesa. In *ECR nº1*, 2009. pp.113-127.

[Em linha] <http://citar.artes.ucp.pt/ecr/PT/arquivo.php>

SALGUEIRO, Joana; PESSOA, José; PESSOA, Georgina Pinto – Estudo técnico do suporte dos painéis do retábulo-mor da Sé de Lamego de Grão Vasco: Processo e interpretação da Radiografia. In *ECR nº2*, 2010. pp. 110-123.

[Em linha] http://citar.ucp.pt/ecr/ecr_02/ecr_02.pdf

BIBLIOGRAFIA

- ALDROVANDI, Alfredo; CIAPPI, Ottavio – Le indagini diagnostiche: recenti esperienze su alcune problematiche. In *Problemi di Restauro: Riflessioni e Ricerche*. Firenze: Edifir Edizione Firenze, 1989, pp.25-28.
- AINSWORTH, W. Maryan; CHRISTIANSEN, Keith, ed. – From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art, Exhibition catalogue. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
- ARAGÃO, Maximiano de – *Estudos Históricos sobre Pintura*. Viseu: Typ. Popular da Liberdade, 1897.
- ARAGÃO, Maximiano de – *Grão-Vasco ou Vasco Fernandes Pintor Viziense Príncipe dos Pintores Portuguezes*. Viseu: Typographia Popular da Liberdade 1900.
- AZEVEDO, Pedro Lopes – *Marcenaria*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- BARREAL, José A. Rodriguez – *Patología de la Madera*. [s.l.]: Coedición Fundación Conde del Valle de Salazar Ediciones Mundi-Prensa, 1998.
- BATORÉO, Manuel Luís Violante – *A Pintura do Mestre da Lourinhã. As tábuas do Mosteiro das Berlengas na evolução de uma oficina*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.
- BERG SOBRE, Judith – *Behind the altar table: The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- BIERLING, Philippe – *El trabajo en madera carpintería básica*. Madrid: Susaeta ediciones S.A., 1994.

- BORCHERT, Till-Holger – *The age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430-1530*. London: Thames & Hudson, 2002.
- BRANDI, Cesare – *Teoria do Restauro*. Amadora: Edições Orion, 2006.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Reglas para pintar. Un manuscrito anónimo del siglo XVI*. Andaluzia: Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 1998.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Técnicas y materiales la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Edición Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- BRUZZONE, Raffaella; GALASSI, Maria Clelia – Wood species in Italian panel paintings of the fifteenth and sixteenth centuries: historical investigation and microscopical wood identification. In *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints*. Edited by Marika Spring, Archetype, 2011. pp.253-259.
- CAETANO, Joaquim Oliveira; BRANDÃO, Elvira – *Garcia Fernandes um pintor do Renascimento, Eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu São Roque; Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998.
- CALVO MANUEL, Ana M^a – *Conservación y restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. 3^a ed. Barcelona: Ediciones Serral, 2003.
- CALVO MANUEL, Ana M^a – *La Restauración de Pintura sobre Tabla: su Aplicacion a três Retablos Góticos Levantinos*. Castelló: Diputació de Castelló, 1995.
- CAMARA MUNICIPAL DE COIMBRA. *Memórias de Santa Cruz: Exposição (22 Dez. - 29 Fev.)*. Coimbra: C.M.C., 2003.

- CAMÓN AZNAR, José – *La Pintura española del siglo XVI*. 4ªed. Madrid: Summa Artis, XXIV, 1987.
- CANEVA, G.; NUGARI, M.P.; PIRRA D.; SALVADORI O. – *Il Controllo del Degrado Biológico I Biocidi nel Restauro*. Firenze: Nardini Editore, 1996.
- CARVALHO, Albino – III Contribuição para o estudo e identificação das madeiras do suporte. In *O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974. p.40
- CARVALHO, Albino – *Madeiras Portuguesas: Estrutura Anatómica, Propriedades e Utilizações*. Lisboa: Instituto Florestal. 1996.
- CARVALHO, Albino – *Madeiras Folhosas: Contribuição para o seu estudo e identificação*. Coimbra: Coimbra Editora, 1956.
- CARVALHO, José Alberto Seabra – *Gregório Lopes*. Lisboa: Inapa, 1999.
- CARVALHO, Roberto.; VITORINO, Pedro – A Trindade» do Museu do Pôrto, vista oas raios X. In *Portucale* nº7(41-42),1934, pp. 172-179.
- CENNINI, Cennino – *El Libro del Arte*. 2ªed. Madrid: Akal Ediciones, 2000.
- CHASTEL, André; LORGUES-LAPOUGE, Christiane – *La pala ou le retable italien dès orgines à 1500*. Paris: Liana Levi, 1993.
- CIATTI, Marco; CASTELLI, Ciro; SANTACESARIA, Andrea – *Dipinti su Tavola: La técnica ela conservazione dei supporti*. Pisa: Edifir Edizione Firenze, 2003.

- CLODE, Luisa e PEREIRA, Fernando António Baptista – *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*. Lisboa: Edicarte, 1997.
- COELHO, Maria Helena da Cruz – Receitas e Despezas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em 1534-1535 In *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Coimbra: U.C., 1984, pp.375-459.
- COMISSÃO DO CENTENÁRIO DE SANTO ANTÓNIO – *Catálogo da Sala de Sua Majestade El-Rei*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1895.
- COMTE, Hubert – *Tools: Making things around the world*. Paris: Éditions de la Martière, 1997.
- CORTEZ, Fernando Russell – *Os mesteres de Lamego no séc. XVI (Comunicação apresentada à 7ªsecção do congresso Luso-Espanhol do Porto 1942)*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1943.
- CORTEZ, Fernando Russel, dir. – *Viriatis: Arte, Arqueologia, Museologia*. In *Boletim do Museu Grão Vasco*. (nº1) Viseu: MGV, 1957, Vol I.
- CORREIA, Vergílio – *Artistas de Lamego*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1923.
- CORREIA, Vergílio – *Livro dos Regimetos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572). Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- CORREIA, Vergílio – *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1924.

- CORREIA, Vergílio – *Pintores Portugueses dos Séculos XV e XVI*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1928.
- COUTO, Aires Pereira – *Fontelo. Subsídios para a sua História*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, 1991.
- COUTO, João – *A pintura flamenga em Évora no século XVI. Variedade de estilos e de técnicas na obra atribuída a Frei Carlos*. Évora: C.M. Évora, Editorial Império, 1943.
- COUTO, João – Aspectos Actuais do problema do tratamento das pinturas. In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Fasc. 3, 1951, Vol. II, pp.9-10.
- CRUZ, António João – Imagens perdidas, imagens achadas pinturas reveladas pelos Raios X no Instituto José de Figueiredo. In *100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade*. Lisboa: Universidade Nova, 1995, pp. 32-33
- DIAS, Pedro – *A Importação de esculturas de Itália nos Séculos XV e XVI*. Coimbra: Minerva, 1987.
- DIAS, Pedro – *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822): O espaço di Índico, o espaço do Atlântico*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. Vol. I; II.
- DIAS, Pedro – *Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

- DIAS, Pedro – Portugal e a Arte Flamenga na época dos Descobrimentos. In *No Tempo das Feitorias: A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1992. Vol. 1.
- DÍAZ MARTOS, Arturo - *Restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid: Ed. Arte Restauro S.A., 1975.
- EDLIN, Herbert L. – *What Wood is That? A Manual of Wood Identification*. Great Britain: Thames & Hudson Ltd, 1969.
- FERREIRINHA, Manuel P. – *Glossário Internacional dos termos usados em anatomia de madeiras: Versão Portuguesa*. Lisboa: Ministério do Ultramar, Junta de Investigações do Ultramar, 1958.
- FIERENS, P. – *Les Primitifs Portugais, Separata, Agosto, nº46*. Bruxelas: Revue Generale Belge, 1949.
- FOISTER, Susan; JONES, Sue; COOL, Delphine – *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout: Brepols, 2000.
- FREIRE, Fernanda Castro – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva e Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas, 2002. Vol. I.
- GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998.
- GIL, Joaquim António Nogueira – *O restauro de madeira*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

- GILARONI, Arturo; ORSINI, Riccardo Ascani; TACCANI, Silvia – *X-Rays in Art: Physics, Technique, Applications*. Italy: Gilardoni S. P..A, 1977.
- GONÇALVES, António Manuel – *Do restauro dos painéis de São Vicente de Fora*. Lisboa: Amigos do Museu de Arte Antiga, 1960.
- GRAFTON GALLERIES. *Illustrated Catalogue of the Exhibition of Spanish Old Masters*. London: Grafton Galleries, 1913-14.
- GRAUBNER, Wolfram – *Ensembles en madera soluciones Japonesas y Europeas*. Barcelona: Ediciones Ceac, 1999.
- GUINDEO CASASÚS, António; [et al.] – *Especies de Maderas: para carpintería, construcción y mobiliario*. Madrid: Gráficas Palermo S.L, 1997.
- GUSMÃO, Adriano de – Os «Grão Vasco» de Lisboa. Um «Retauolo» de Santa Cruz de Coimbra no Museu das Janelas Verdes. In *João Couto In Memoriam*. Lisboa: [s.n], 1971, p.38.
- HARVARD. University Art Museums – *Recent Developments in the Technical examination of Early Netherlandish painting, methodology, limitations & perspectives*. Harvard: HUM, 1996.
- HENRIQUES, Ana de Castro, coord. – *Primitivos Portugueses 1450 – 1550 O Século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: MNAA; Athena, 2011.
- HOADLEY, R. Bruce – *Identifying Wood*. Amherst: Mass, 1990.
- HOLLANDA, Francisco – *Da Pintura Antigua: 1548*. 2ªed. Porto: Renascença Portuguesa, 1930.

- HOLSTEIN, Marquês de Sousa – Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, A organização dos Museus. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- HOURS, Madeleine – La Radiographie des oeuvres d’art reflexions sur le polyptyque de Saint Vincent attribue a Nuno Gonçalves. In *João Couto In Memoriam*, Lisboa: [s.n.], 1971.
- INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO. *Boletim Informativo. 1987-1988. Actividades de Conservação e Restauro*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1989.
- INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO. *Conservação e Restauro no Instituto José de Figueiredo*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1987.
- INSTITUTO JOSÉ DE FIGUEIREDO. *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999.
- INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. *Cadernos de Conservação e Restauro 6/7: O Retábulo flamengo de Évora*. Lisboa: IMC-MC, 2008/2009.
- INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS. *Normas de Inventário de Mobiliário: Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM-MC, 2004.
- INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS. *Normas de Inventário de Pintura: Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: IPM-MC, 2007.
- INSTITUTO PORTUGUES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Conservar é Conhecer*. Lisboa: IPCR/IMC, Museu Nacional Machado de Castro, 2003.
- INSTITUTO PORTUGUES DE MUSEUS. *Nuno Gonçalves, novos documentos: estudo da pintura portuguesa do séc. XV*. Lisboa: I.P.M., 1994.

- IVOIRE, Elisabeth Agius – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.
- JACKSON, Albert; DAY, David – *Manual completo de la madera, la carpintería, y la Ebanistería*. 7ªed. Madrid: Ediciones del Prado, 1996.
- JANSON, H. W. – *História da Arte*. 6ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- JIRMOUNSKY, Malkiel – *Problemes des Primitifs portugais*. Coimbra: Institut français au Portugal. Publisher, Coimbra editora ,1941.
- JOHNSON, Hugo – *La Madera*. 2ªed. Barcelona: Blume, 1996.
- KLEIN, Peter; ESTEVES, Lília – Dendrochronological analyses in portuguese panel paintings. In *Peinture et le Laboratoire*. (La): Uitgeverij Peeters, 2001, pp. 213-220.
- KOELLER, Gustav Kraemer – *Compendio de la Conservación de maderas*. Santander: Edición Gustav Kraemer Koeller, 1958.
- LACERDA, Aarão – *Arte Portuguesa: O Museu de Grão Vasco*. Porto: Tip da Renascença Portuguesa, 1919.
- LACERDA, Aarão de, coord. – *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1942-1953. Vol II.
- LAMEIRA, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*. Loulé: Universidade do Algarve; Universidade de Évora, 2005.

- LANG, Janet; MIDDLETON, Andrew – *Radiography of Cultural Material*. Second Edition. Oxford: Elsevier, 2005.
- LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo – *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. I, II.
- LEAL, Pinho – *Portugal Antigo e Moderno: Dicionario*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia, 1875.
- LIOTTA, Giovanni – *Los Insectos y sus daños en la madera, Problemas de restauración*. Andalucía: Editorial Nerea, 2000.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo – *Idea del tempio della pittura*. Milán: Paolo Gottardo Pontio, 1590.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo – *Trattato dell'arte de la pittura*. Milán: Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- LUCENA e VALE, Alexandre de – *Grão Vasco na História e na Crítica (Separata)*. Viseu: Tip.Beira Alta, 1953.
- LUCENA e VALE, Alexandre de – *Viseu Monumental e Artístico*. Viseu: Câmara Municipal, 1949.
- MACEDO, Manuel de – *Manual de Pintura*. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora, 1898.

- MACEDO, Manuel de – *Restauração de Quadros e Gravuras*. Lisboa: David Corazzi Editor, 1885.
- MALTESE, C. – *Las Técnicas Artísticas*. Madrid: Cátedra, 1980.
- MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle: publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris: A.&J.Picard, 1961.
- MARÍAS, Fernando – *El Largo Siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1989.
- MARTIN-MERY, Gilbert – *Flandres, Espagne, Portugal du XVe au XVII siècle*. Bordeaux: Delmas, 1954.
- MARTINS, Fausto Sanches – Sob o Mecenato de D. Miguel da Silva, Vasco Fernandes transformou a catedral de Viseu na “Secunda Roma”. In *Estudos de Homenagem ao Professor Doutor José Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. Vol. 2, pp. 7-33.
- MARKL, Dagoberto – Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo. In *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992. pp. 261- 278.
- MARKL, Dagoberto – Os ciclos: das oficinas à iconografia. In *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. II.
- MARKL, Dagoberto – Os Continuadores de Vasco Fernandes. In *Museu de Grão Vasco: Boletim dos Amigos do Museu de Grão Vasco, 1984-1993*.
- MATHIEU, H. – *La Conservation du matériau Bois*. Paris: J-B Bailliére et fils, 1961.

- MATOS, Emília; SERRÃO, Vítor – A prática de atelier na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. In *Estudo da pintura portuguesa: Oficina de Gregório Lopes, actas / Seminário Internacional*. Lisboa: I.J.F., 1999. pp. 39-44
- MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *La química en la Restauración: los materiales del arte pictórico*. Hondarribia: Editorial Nerea S.A, 2001.
- MERRIFIELD, Mrs. Mary P. – *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of the Painting, original texts with English translations*. New York: Dover Publications Inc., 1999.
- MOREIRA, Fernando Almeida – *Palavras proferidas na sessão de homenagem a Luciano Martins Freira, no Museu de Grão-Vasco, aos 6 de Outubro de 1918*. Viseu: Tip. Sequeira, Museu Grão Vasco. 1920.
- MOREIRA, Francisco de Almeida – *Museu Regional de Grão-Vasco: Viseu Catálogo e Guia sumário*. Viseu: Edição do Autor, 1921.
- MOREIRA, Francisco de Almeida – *Museu Regional de Grão-Vasco, Catálogo*. Viseu: Tip. Porto Médico, 1935.
- MOREIRA, Francisco de Almeida; COUTINHO, Albano Almeida – *Museu Regional de Grão-Vasco, Catálogo e Guia*. 3ªed. Viseu: Tip. Porto Médico, 1940.
- MOREIRA, Francisco de Almeida – *Os Quadros da Sé de Viseu sua relação com os de Santa Cruz de Coimbra e de S. João de Tarouca*. Lisboa: Tip Sequeira, 1916.
- MOREIRA, Rafael – Vasco Fernandes, Jorge Afonso e o “Mestre da Lourinhã”. Três notas sobre a pintura manuelina. In *Actas do simpósio Vasco Fernandes, Pintor Renascentista de Viseu*. Viseu: Museu Grão Vasco, 1991, p.48.

- MOURA, Abel de, dir. – *Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura/Instituto José de Figueiredo, 1974.
- MOURA, Eduardo Souto – Projecto de Remodelação do Museu Grão Vasco. In *Boletim dos Amigos do Museu de Grão Vasco*. Viseu: Edição Grupo de Amigos do Museu Grão Vasco, 2004, pp.71-73.
- MOURA, Vasco da Graça – Vasco Fernandes, ou a pintura entre a Flandres e as Beiras. In *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992. pp.11-17.
- MOUTA, José Henriques – *Pintores de Viseu: Escola ou Dinastia?*. Viseu: Junta Distrital, 1969.
- MUSEU DAS JANELAS VERDES . *Exposição de Primitivos Portugueses: 1940*. Lisboa: Comemorações Nacionais; Museu das Janelas Verdes, 1940.
- MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA . *No Tempo das Feitorias: A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1992. Vol.1.
- MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA . O Tríptico Cook foi oferecido ao MNAA. In *Boletim MNAA* nºII, 1945. Vol. 1, p.100-103.
- MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA . Détérioration et traitement des tableaux – exposition. In *Boletim do MNAA*, nº3. Lisboa, 1952. Vol. II.
- MUSEU REGIONAL DE GRÃO VASCO . *Museu Regional de Grão-Vasco, Catálogo e Guia*. 5ªed. Viseu: Tip. Porto Médico, 1951.

- NEVES, Henrique das – *Cava de Viriato notícia descritiva e critico-historica: com um appendice a proposito dos Moinhos do Pintor*. Figueira da Foz: Imprensa Lusitana, 1893.
- NICOLAUS, Knut – *Manual de Restauración de Cuadros*. Koln: Köneman, 1998.
- NUNES, Filipe – *Arte da pintura e symmetgria, com princípios da perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeek, 1615.
- PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores, Escultores, Portugueses ou que trabalham em Portugal*. 2ªed. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1987.
- PALLA, Maria José – *O corpo vestido da alma: Estudo da simbologia do traje e de certos objectos de civilização na obra de Vasco Fernandes e na Oficina de Viseu*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- PALLA, Maria José – *Traje e Pintura. Grão Vasco e o retábulo da Sé de Viseu*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, coord. – *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Lisboa: CNCDP, 1997.
- PEREIRA, Fernando António Baptista – *História da Arte Portuguesa época moderna: 1500-1800*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- PEREIRA, Fernando António Baptista - *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. Lisboa: Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2001.

- PERUSINI, Giuseppina – *Il Restauro dei Dipinti e delle Sculture Lignee, Storia, Teorie e Tecniche*. 2ªed. Udine: Del Bianco Editore, [s.d.].
- PESSOA, José – Carlos Bonvalot - Pioneiro no encontro entre a Arte e a Ciência. In *Cascais de Carlos Bonvalot*. Lisboa: Museu Condes de Castro Guimarães; C.M. Cascais, 2009.
- PESSOA, José – Fotografia documental de obras de arte: percurso histórico em Portugal. In *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*. Lisboa: Instituto Português Museus, 1994.
- PESSOA, José – Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho – A Tábua da Trindade, Radiografia de um exame feito há setenta anos. In *Cores, Figura e Luz: Pintura Portuguesa do Século XVI na coleção do Museu Nacional Soares dos Reis*. Lisboa: IPM-MNSR, 2004. pp.57-65
- PATOUL, Brigitte de; SCHOUTE, Roger Van (Dir.) – *Les Primitifs Flamands et leur temps*. [s.l.]: La Renaissance du Livre, 1994.
- PREVITALI, Giovanni – *La Fortune des Primitifs. De Vasari aux néo-classiques*. Paris: Gérard Monfort, 1994.
- RACZYNSKI, Athanásio – *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*. Paris: Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, 1847.
- RACZYNSKI, Athanásio – *Les arts en Portugal: lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documens / par le Comte A. Raczyński*. Paris: Jules Renouard et C.ie, Libraires-Éditeurs, 1846.

- READ, Sir Herbert; MURRAY, Dr. Peter; MURRAY, Mrs. Linda; [et al.] – *The Book of Art: A Pictorial Encyclopedia of Painting, Drawing, and Sculpture: Flemish and Dutch Art*. London: George Rainbird, 1965. Vol.3.
- REIS-SANTOS, Luís – *Estudos de Pintura Antiga*. Lisboa: [s.n.], 1943.
- REIS-SANTOS, Luís – *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*. Lisboa, 1946.
- REIS-SANTOS, Luís – O Tríptico de Vasco Fernandes da colecção COOK, de Richmond. In *Boletim do MNAA*, 1945 (1947). Vol I. p.83
- REIS-SANTOS, Luís – O «Tríptico COOK» foi oferecido ao Museu Nacional de Arte Antiga. In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. 1944-47, Vol.I, p.100-103.
- REIS-SANTOS, Luís – *Obras-Primas da Pintura Flamenga dos Séculos XV e XVI*. Lisboa: [s.n.], 1953.
- REYS, Santos M. – *O Estudo da Técnica da Pintura Portuguesa do Século XV; II- Exame sumário dos processos da Pintura*. Lisboa: Instituto José de Figueiredo, 1974.
- ROBINSON, J. C. – *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura com notas ácerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra a attribuidos por tradição a Grão Vasco*. Lisboa: Edição Portuguesa, 1868.
- RODRIGUES, Dalila; MONTEIRO, Eglantina; MARTINS, Rui Cunha – *Ícones e encenações. Património Histórico de Viseu*. Viseu: IPM / CMV, 2002.
- RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2007.

- RODRIGUES, Dalila, dir. – *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento (c. 1500 – 1540)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.
- RODRIGUES, Dalila – Vasco Fernandes ou a contemporaneidade do diverso. In *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp.29-75.
- RODRIGUES, Dalila – *Grão Vasco e a Pintura portuguesa del Renascimento (c. 1500 – 1540)*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002; Museus Grão Vasco, 2002.
- RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa: O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Coimbra: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000.
- RODRIGUES, Dalila – O episódio de Nuno Gonçalves ou da «Oficina de Lisboa». In *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. I.
- RODRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- RODRIGUEZ BARREAL, José A. – *Patología de la Madera*. [s.l.]: Coedición Fundación Conde del Valle de Salazar Ediciones Mundi-Prensa, 1998.
- SALDANHA, Nuno – O restauro e conservação de pinturas. Contributos para o seu estudo. In *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII. Estudos de iconografia, prática e teoria artística*. Livros Horizonte, Lisboa: [s.n] 1995, pp. 81-87.

- SALGUEIRO, Joana – O Suporte dos Painéis da Sé de Lamego de Vasco Fernandes. In *Através da Pintura: Olhares sobre a Matéria, Estudos sobre Pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Citar, Mtpnp. 2011, pp. 41-57.
- SANTOS, Afonso dos – *Vasco Fernandes [Grão Vasco] na pintura portuguesa*. Viseu: Tip. Beira Alta, 1965.
- SANTOS, Armando Vieira – O Dr. João Couto e a organização das Galerias de Pintura do Museu de Arte Antiga” In *João Couto In Memoriam*. Lisboa: [s.n.] 1971.
- SANTOS, Reynaldo dos – *Os Primitivos Portugueses*. 3ªed. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes. 1958.
- SANTOS, Reynaldo dos – *Conferências de Arte*. 2ªed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1943.
- SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*. Lisboa: Editorial Notícias, 1940. Vol. I.
- SARDINHA, António – A autenticidade de Grão Vasco. In *Ilustração Portuguesa, nº19* (2ªsérie), 1906, Vol. II, pp. 508- 605.
- SECTION FRANÇAISE DE L’INSTITUT INTERNATIONAL DE CONSERVATION – *Retables in Situ: Conservacion & Restauracion Iles Journées d’étude*. France: Titoulet Imprimeurs, 2004.
- SERRÃO, Vitor – *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

- SERRÃO, Vitor – *A Pintura Maneirista em Portugal, A Arte no tempo de Camões*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.
- SERRÃO, Vitor – *André de Padilha e a Pintura Quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Estampa, 1998.
- SERRÃO, Vitor – Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento Português 1510-48. In *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992. pp. 233-259.
- SERRÃO, Vitor – *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa, Caminho, 1989.
- SERRÃO, Vitor – *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- SERRÃO, Vitor – *O Manierismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- SHOUTE, Roger Van; VEROUGSTRAETE, Hélène – Frames and Supports of some Eyckian Paintings. In *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout: Brepols, 2000, pp.107-117.
- SILVA, José de Almeida e – *Quinze dias de Estudo na Exposição dos Primitivos Portugueses (A Escola da pintura de Viseu, seu inicio e ramificações)*. Viseu: [s.n.], 1941.
- SIMÕES, Augusto Filipe – *Escriptos Diversos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1888,

- SOARES, Elisa; CARVALHO, José Alberto Seabra, coord. – *Cores Figura e Luz. Pintura Portuguesa do século XVI*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 2005.
- SOBRAL, Luís de Moura – *Pintura portuguesa do século XVII: histórias, lendas, narrativas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Metodologia da Investigação Redacção e Apresentação de Trabalhos Científicos*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1998.
- SOUSA, Manuel Dias de – *Noções tecnológicas das madeiras, trabalhos oficinais*. Rio Tinto: Edições Asa, 1991.
- TAMPORE, Gennaro – *Il Restauro del Legno*. 2ªed. Firenze: Nardini Editore, 1996. Vol. I.
- TEIXEIRA, José Carlos da Cruz – *A Pintura Portuguesa do Renascimento. Ensaio de Caracterização*. Lisboa: Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- TEIXEIRA, Luís Manuel – *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- TEIXEIRA, Luís Manuel; ALVES, Luísa Maria Picciochi – *Investigação e Restauro em Pinturas Quinhentistas de Cascais num trabalho inédito de Carlos Bonvalot*. Cascais: Tip. Cardim, 1981.
- TEIXEIRA, Luís Manuel Aguiar de Morais – *O Retábulo Manuelino do Altar-mor da catedral de Viseu*. Louvain: Tese de Doutoramento, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 1989.

- UZIELLI, Luca – Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, pp. 110-135.
- VALADARES, M. – Laboratório para o exame das obras de arte. In *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, 1 (1), 1939, pp.32-34.
- VANDEVIVERE, Ignace; ABRANTES, Ana Paula, dir. – *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.
- VANDEVIVERE, Ignace; CARVALHO, José Aberto Seabra – Suportes e preparação. In *Nuno Gonçalves, novos documentos: estudo da pintura portuguesa do séc. XV*. Lisboa: I.P.M., 1994.
- VASARI, Giorgio – *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestro tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002.
- VASCONCELLOS, Joaquim de – *Albrecht Durer e a sua influência na Península Ibérica*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929.
- VÉLIZ, Zahira – Wooden Panels and their preparation for painting from the Middle Ages to the Seventeenth Century in Spain. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, pp.136-148.
- VERMEERSCH, Valentin – *Les Primitifs Flamands*. Bruges: Les Amis des Musées de Bruges, 1988.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène; VAN SHOUTE, Roger – *Art History and Laboratory – Scientific Examination of Easel Paintings*. Estrasburgo: Concelho da Europa, 1986.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*. Heure-le-Romain: [s.n.], 1989.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Painting Technique : Supports and Frames*. In *PACT 13*, 1998. pp.13-34.

VIANA, Maria Fernanda, dir. – Contributo para o Conhecimento da Técnica empregue em Obras de Arte – Estudo da composição de Pigmentos e Aglutinantes. In *Boletim Anual do Instituto José de Figueiredo: Actividades de Conservação e Restauro 1987/1988*. Lisboa: I.J.F., 1989. p.103 – 111.

VIEIRA, Affonso Lopes – *Da Reintegração dos Primitivos Portugueses*. Lisboa: Amigos do Museu, 1923.

VIEIRA, Padre Dr. José Bento – *Santa Cruz de Coimbra: Arte e História*. Coimbra: Igreja de Santa Cruz, 2001.

VILLARI, Pier Luigi – *Il Restauro dei Supporti Lignei: Le parchettature e le nuove strutture di sostegno*. Milano: Editore Ulrico Hoepli Milano, 2004.

VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

WADUM, Jorgen – Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries. In *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a*

symposium at the J. Paul Getty Museum 24-28 April 1995. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998, pp. 149- 177.

WADUM, Jorgen – The Antwerp Brand on Paintings on Panel. In *Looking Through Paintings – The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*. Netherlands: Uitgeverij de Prom and Archetype Publications, 1998.

WAEGLH, Marie-Léopoldine Lievens-de – *Les Primitifs Flamands. Le Musée National d'Art Ancien et le Musée National des Carreaux de Faïence*. Bruxelles: [s.n.], 1991.

WALLERT, A.; BIJL, M. – Two of Many: a Pair of Diptych panels. In *La Peinture et le Laboratoire*. [s.l.]: Uitgeverij Peeters, 2001.



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A PINTURA PORTUGUESA QUINHENTISTA DE
VASCO FERNANDES:
ESTUDO TÉCNICO E CONSERVATIVO DO SUPORTE

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em *Conservação de Pintura*

por

Joana Isabel Monteiro da Silva Salgueiro

Vol.II

ESCOLA DAS ARTES
(Outubro de 2012)



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A PINTURA PORTUGUESA QUINHENTISTA DE
VASCO FERNANDES:
ESTUDO TÉCNICO E CONSERVATIVO DO SUPORTE

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Doutor em *Conservação de Pintura*

Por Joana Isabel Monteiro da Silva Salgueiro

Sob orientação de Prof. Doutora Ana Calvo Manuel
Prof. Doutora Dalila Rodrigues

ESCOLA DAS ARTES
(Outubro de 2012)

NOTA PRÉVIA:

A presente dissertação é constituída por dois volumes. O volume I corresponde aos vários capítulos de texto argumentativo e bibliografia; o volume II aos apêndices e anexos compostos por fotografias, imagens radiográficas, gráficos e anotações documentais.

Para uma maior objectividade optamos por remeter sempre que necessário do texto para a respectiva ilustração uma vez que a redacção tem capítulos técnicos e cujo apoio descritivo incide nos gráficos métricos ou fotografias. Deste modo o segundo volume foi organizado de acordo com as temáticas do primeiro volume.

Recorremos ainda pontualmente e quando inevitável ao uso da impressão em formato A3 uma vez que tivemos de assegurar um nível de leitura aceitável dos esquemas métricos e imagens radiográficas, visto que, por si só, já são francamente prejudicadas pela impressão em pequena escala (remetemos a sua consulta na Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto dos Museus e da Conservação e na Universidade Católica Portuguesa)

Apesar das potencialidades da vastíssima documentação obtida no âmbito do nosso processo investigativo nos Museus do IMC e que culminou na presente dissertação, fomos autorizados a utilizar apenas este núcleo restrito de fotografias nossas (de arquivo pessoal) uma vez que a sua apresentação se cinge ao presente âmbito; sendo este o motivo pelo qual a pintura do *Pentecostes* tutelada pela Diocese de Coimbra seja a obra mais ilustrada, pois o levantamento fotográfico desta decorreu com total disponibilidade para o uso dos resultados. Ressalvamos que a alteração cromática em algumas fotografias é provocada pela nossa execução não profissional, mas optamos por inclui-las uma vez que cumprem o propósito de documentar um pormenor de relevância. A restante documentação foi-nos cedida ou adquirimos os seus créditos para esta finalidade.

APÊNDICES

APÊNDICE I – Imagens



Fig. 1 – *Criação dos Animais* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Óleo sobre madeira de castanho; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 2 – Suporte em madeira de castanho da *Criação dos Animais* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 3 – Imagem com tratamento de contraste para realçar as marcas do desbaste primitivo do suporte em madeira de castanho da *Criação dos Animais*. (Fotografia de José Pessoa DDF-IMC, gentilmente cedida pelo Museu de Lamego).



Fig. 4 (1) – Pormenor do chanfre lateral direito onde se visualiza em corte as cavilhas outrora internas. Superfície da madeira com marcas de desbaste primitivas (serra) e de restauro (plaina).



Fig. 5 (2) – Pormenor do rebaixo do topo “pestana” para encaixe na moldura; cavilhas mutiladas na zona do chanfre; Tonalização da madeira. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 6 (3) – Superfície irregular com marcas dos instrumentos de desbaste. Embutidos parcelares em “V” nas zonas de fendas. (Fotografia com luz rasante, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 7 (1) – Pormenor de quatro circunferências interceptadas, marcas primitivas por incisão de compasso.



Fig. 8 (2) – Embutidos parcelares em “V” nas zonas de fendas; Pormenor das cunhas que “calçam” a frágil superfície de contacto entre a pestana e a moldura; Inscrições na moldura correspondentes à referência da intervenção de 1991.



Fig. 9 (3) – Vestígios de anteriores massas de preenchimento do suporte já maioritariamente removidas.



Fig. 10 (1) – Marcas de presença de uma travessa fixa com cavilhas de “fora a fora”; Cavilha preenchida e reintegrada; Inscrição “Lamego”; Escorrências de massas de preenchimento.



Fig. 11 (2) – Sulcos causados pelo instrumento de corte/preparo da tábua de madeira (serra); Chanfre inferior com marcas de enxó; Sistema de fixação da pintura à moldura por tramelas.



Fig. 12 (1) – Pormenor do corte dos limites da pintura sem rebarba. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 13 (2) – Pormenor do corte dos limites da pintura sem rebarba; Embutido primitivo colocado após remoção de um nó do suporte. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 14 (3) – Estalado periférico à presença de uma cavilha de “fora a fora” que fixava o sistema de reforço por travessa; Cavilha preenchida e reintegrada por técnica de *trateggio* e *mancha*.



Fig. 15 (1) – Destacamento ou estalado da camada pictórica associado ao veio da madeira.



Fig. 16 (2) – Pormenor do corte dos limites da pintura sem rebarba. Fractura na diagonal presente junto da aresta. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 17 (1) – Pormenor do corte dos limites da pintura sem rebarba. Fractura diagonal e fendas na presentes junto da aresta.



Fig. 18 (2) – Variação dimensional entre os painéis do políptico, mutilação mais representativa na pintura da *Criação dos Animais* comparativamente à *Circuncisão*.



Fig. 19 – *Anunciação* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Óleo sobre madeira de castanho; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).

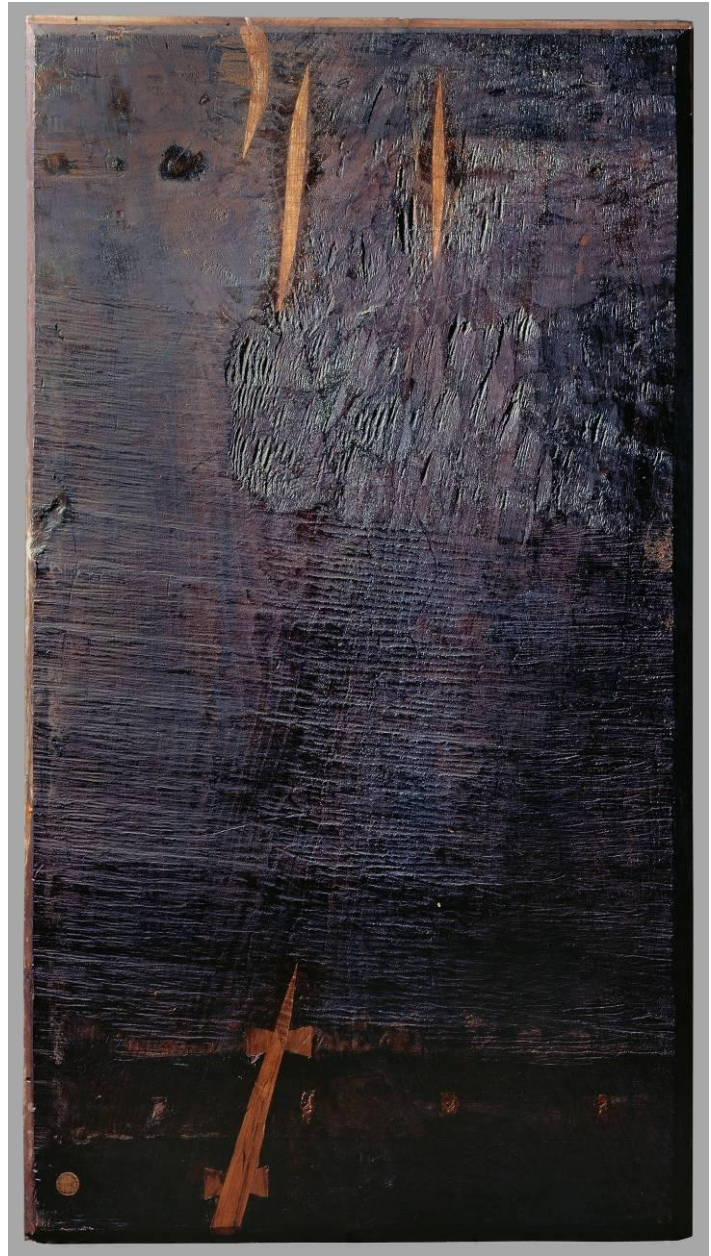


Fig. 20 – Suporte em madeira de castanho da *Anunciação* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).

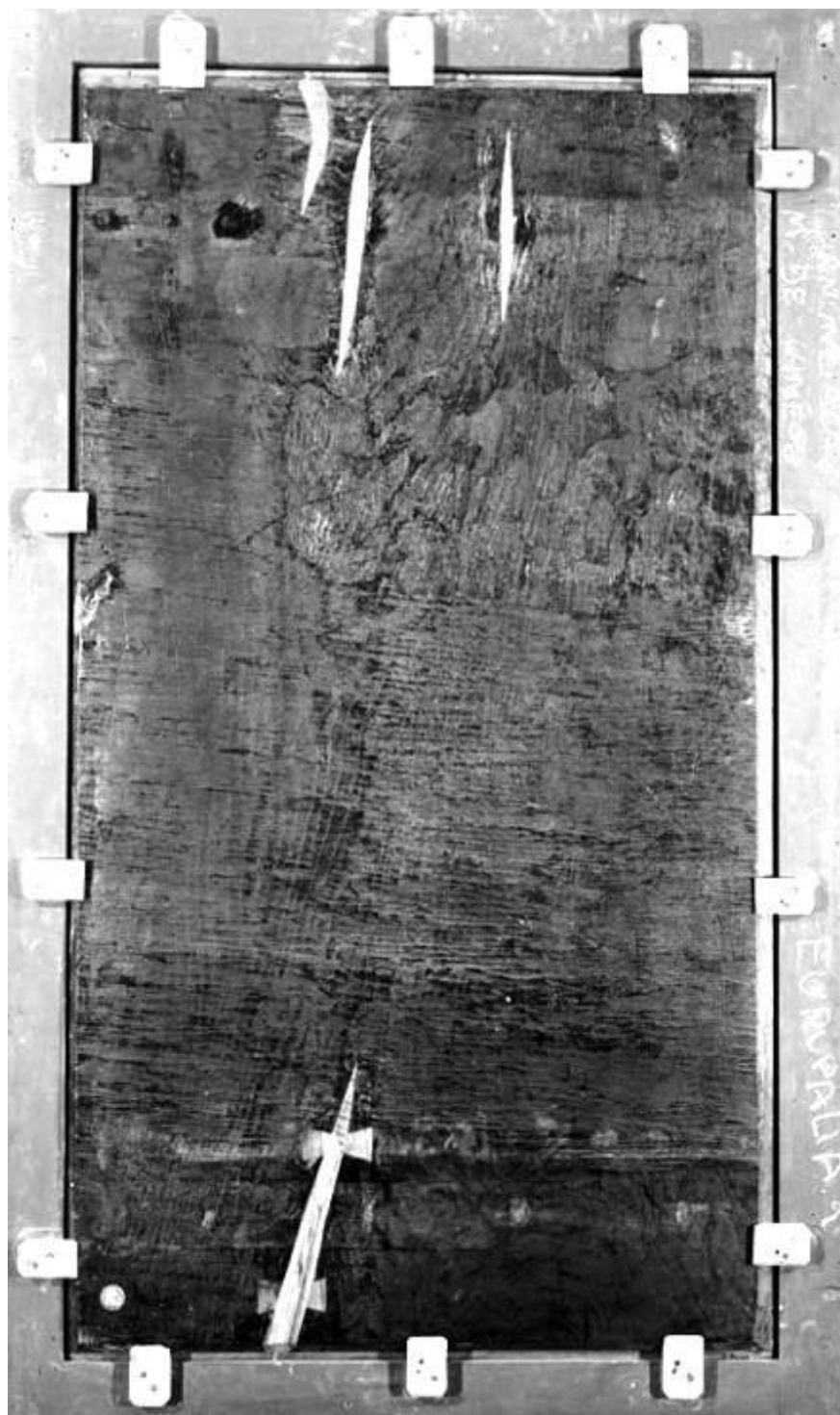


Fig. 21 – Imagem com tratamento de contraste para realçar as marcas do desbaste primitivo do suporte em madeira de castanho da *Anunciação*. (Fotografia de José Pessoa DDF-IMC, gentilmente cedida pelo Museu de Lamego).

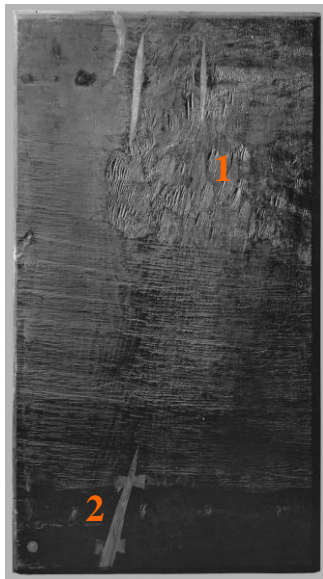


Fig. 22 (1) – Perspectiva rasante das marcas de desbaste primitivo a enxó, serra e goiva.



Fig. 23 (2) – Marcas de presença de uma travessa fixa com cavilhas de “fora a fora”; Cavilhas preenchidas e reintegradas; Selo do Museu de Lamego junto à aresta; Sistema de preenchimento e contenção colocado no restauro da fenda através de embutidos parcelares em “V” sobrepostos a duplas caudas de andorinha.

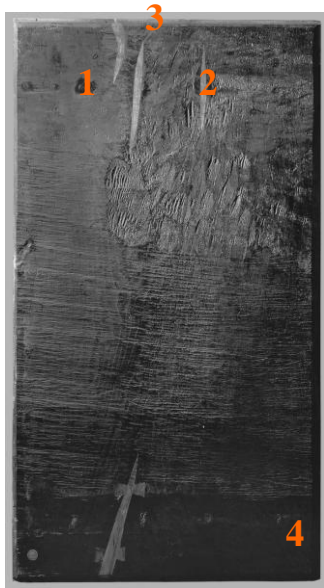


Fig. 24 (1) – Pormenor macro de uma cavilha de “fora a fora” preenchida com massa posteriormente tonalizada.



Fig. 25 (2) – Embutido constituído por parcelas de secção triangular. Vestígios da pasta de serrim e cola branca usada no preenchimento de lacunas.



Fig. 26 (3) – Vestígios de sulcos vincados por elementos de fixação mal colocados e disfuncionais (como é exemplo este arame).



Fig. 27 (4) – Escala do entalhe do chanfre e da pestana do topo inferior, zona fragilizada relativamente à espessura total do painel.



Fig. 28 (1) – Embutido primitivo colocado após remoção de um nó do suporte.



Fig. 29 (2) – Pormenor do corte dos limites da pintura sem rebarba. Ligeiro desgaste da zona onde se adaptaram as posteriores molduras.



Fig. 30 (3) – Estalado periférico e fenda desenvolvida pela presença de uma cavilha de “fora a fora” que fixava o sistema de reforço por travessa.



Fig. 31 (1) – Estalado periférico à presença de uma cavilha de “fora a fora” que fixava o sistema de reforço por travessa.



Fig. 32 (2) – Destacamento ou estalado da camada pictórica associado ao veio da madeira. Estalado periférico e fenda desenvolvida pela presença de uma cavilha de “fora a fora” que fixava o sistema de reforço por travessa.



Fig. 33 – *Visitação* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Óleo sobre madeira de castanho; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 34 – Suporte em madeira de castanho da *Visitação* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 35 – Imagem com tratamento de contraste para realçar as marcas do desbaste primitivo do suporte em madeira de castanho da *Visitação*. (Fotografia de José Pessoa DDF-IMC, gentilmente cedida pelo Museu de Lamego).



Fig. 36 (1) – Desbaste com plaina (para uniformizar a superfície) periférico à colocação do sistema de dupla cauda de andorinha para reforço da junta.



Fig. 37 (2) – Pormenor da aresta do topo superior de onde se realça a presença “dos negativos” ou entalhes do encaixe parcial do que se presume terem sido dobradiças fixas por pregos de ferro visíveis no interior dos orifícios; Corte tangencial da prancha; Presença de “laços” como sistema de contenção da fenda e reforço de junta (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 39 (2) – Junta, tábuas de veio desencontrado. Nó da madeira. Moderadas marcas de desbaste.



Fig. 40 (3) – Cavilha de “fora a fora” preenchida com massa posteriormente tonalizada.



Fig. 38 (1) – Pormenor do entalhe do que se presume terem sido dobradiças fixas pelos pregos de ferro visíveis; O chanfre dos limites da pintura é reduzido e não foram realizados rebaixos nos topos.



Fig. 41 (4) – Entalhe de dobradiça (?) sobre zona de lacunas volumétricas e sulcos de goiva; Selo do Museu de Lamego. Tramelas de fixação à moldura.



Fig. 42 (1) – Pormenor do corte dos limites da pintura sem rebarba; Fendas longitudinais. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).

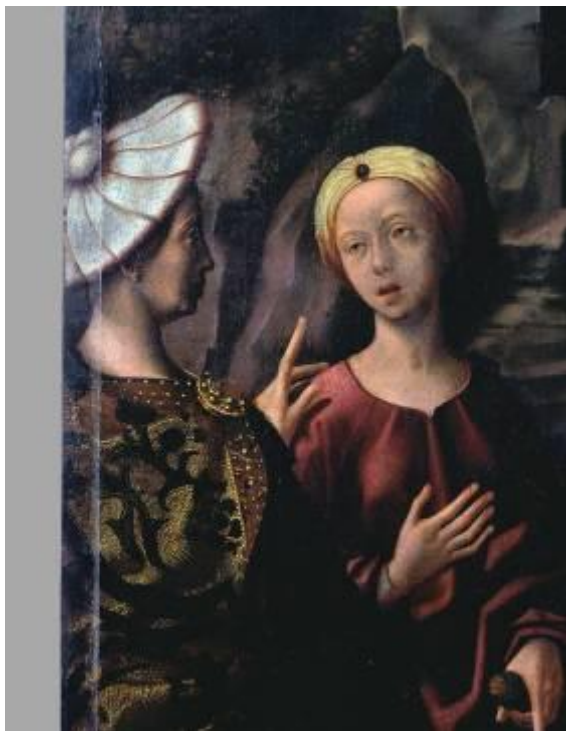


Fig. 43 (2) – Pormenor do corte dos limites da pintura sem rebarba. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 44 (3) – Estalado periférico à presença de uma cavilha de “fora a fora” que fixava o sistema de reforço por travessa.



Fig. 45 (1) – Estalado e destacamento da camada pictórica provocados pela presença de um nó da madeira não removido.



Fig. 46 (2) – Pormenor do corte dos limites da pintura sem rebarba. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 47 (1) – Ao centro na diagonal a linha da junta separa as duas pranchas. O corte da prancha da esquerda “imprime” mais afincadamente o veio na camada pictórica.



Fig. 48 (2) – Ao centro na diagonal a linha da junta separa as duas pranchas. O corte da prancha da esquerda “imprime” mais afincadamente o veio na camada pictórica (comparativamente à da direita).



Fig. 49 – *Circuncisão* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Óleo sobre madeira de castanho; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).

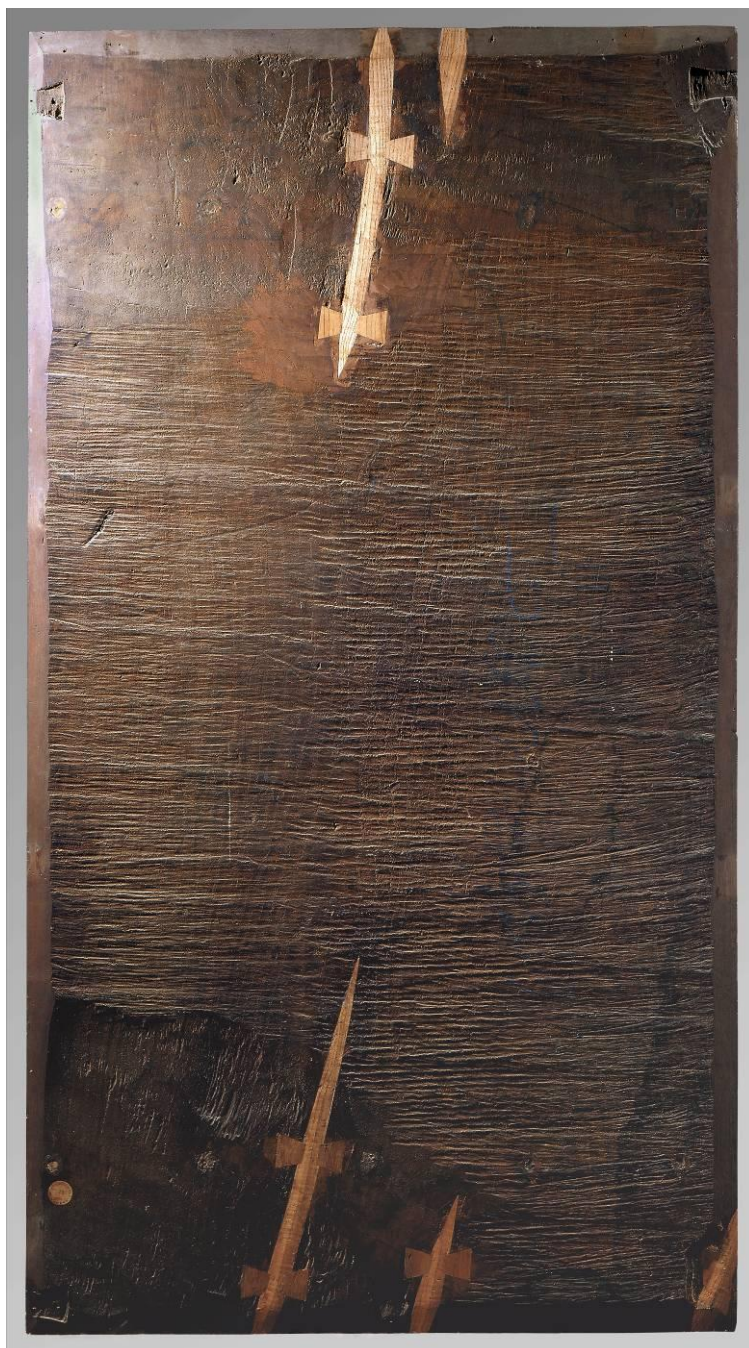


Fig. 50 – Suporte em madeira de castanho da *Circuncisão* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 51 – Imagem com tratamento de contraste para realçar as marcas do desbaste primitivo do suporte em madeira de castanho da *Circuncisão*. (Fotografia de José Pessoa DDF-IMC, gentilmente cedida pelo Museu de Lamego).



Fig. 52 (1) – Sistema de preenchimento e contenção colocado no restauro de fendas através de embutidos parcelares em “V” sobrepostos a duplas caudas de andorinha. Marcas dos instrumentos primitivos do desbaste da madeira. Corte tangencial da prancha.
(Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 53 (2) – Bordo cortado (sem rebarba); cavilha primitiva (interna) mutilada e exposta.
(Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 54 (3) – Entalhe do que se presume ter sido uma dobradiça fixa por pregos de ferro; Prancha chanfrada sem rebaixos.
(Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 55 (1) – Pormenor do topo inferior de onde se realça a presença do entalhe do que se presume ter sido uma dobradiça fixa por pregos de ferro; Embutidos parcelares em “V” sobrepostos a duplas caudas de andorinha colocado no restauro de fendas. Marcas dos instrumentos primitivos do desbaste da madeira. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 56 (2) – Preenchimento de lacuna volumétrica. Prancha chanfrada sem rebaios. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 57 (3) – Marcas do instrumento de corte da madeira (serra). Manchas de humidade. Inscrição vertical “Lamego”.



Fig. 58 (1) – Cavilha de “fora a fora” preenchida com massa posteriormente tonalizada.



Fig. 59 (2) – Embutido constituído por parcelas de secção triangular sobre um “laço”. Vestígios de fibras, pasta de serrim e cola branca usada no preenchimento de lacunas e nos acabamentos dos embutidos.



Fig. 60 (3) – Defeitos da madeira, nós não removidos; Marcas do instrumento de corte da madeira (serra).

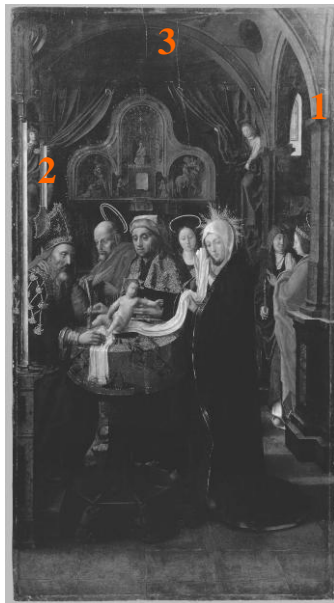


Fig. 61 (1) – Destacamento das massas de preenchimento de uma cavilha de “fora a fora” que fixava o sistema de reforço por travessa.



Fig. 62 (2) – Corte das figuras nos limites da pintura (sem rebarba); estalado periférico à presença de uma cavilha de “fora a fora” que fixava o sistema de reforço por travessa. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 63 (3) – Fendas tratadas e travadas pelo reverso. Pequenas fissuras sequeantes.



Fig. 64 (1) – Junta do elemento adicionado (linha diagonal).



Fig. 65 (2) – Embutido primitivo colocado após remoção de um nó do suporte. Estalado das massas de preenchimento sobrepostas e reintegradas em intervenção de restauro.



Fig. 66 (1) – Pormenor (do visível) desenho inciso realizado a compasso.



Fig. 67 (2) – Zona de um nó não removido provocando destacamentos da camada pictórica.



Fig. 68 (3) – Linhas do desenho inciso que marcam notoriamente o pavimento.



Fig. 69 – *Apresentação do Menino no Templo* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Óleo sobre madeira de castanho; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 70 – Suporte em madeira de castanho da *Apresentação do Menino no Templo* do políptico de Vasco Fernandes para o Retábulo-mor da Sé de Lamego; Museu de Lamego. (Fotografia sem moldura tirada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).

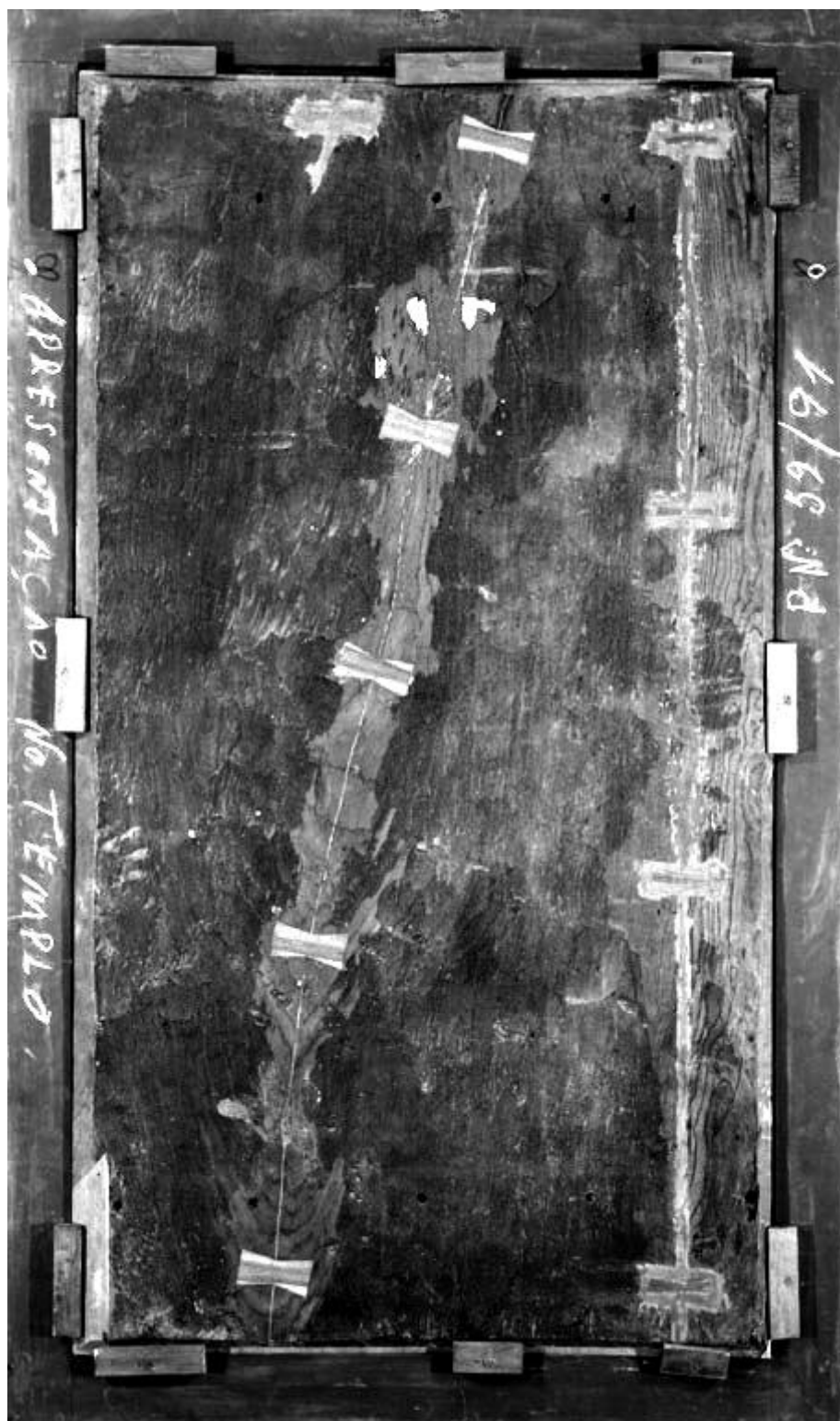


Fig. 71 – Imagem com tratamento de contraste para realçar as marcas do desbaste primitivo do suporte em madeira de castanho da *Apresentação do Menino no Templo*. (Fotografia de José Pessoa DDF-IMC, gentilmente cedida pelo Museu de Lamego).



Fig. 72 (1) – Fenda desenvolvida pela presença de uma cavilha de “fora a fora” que fixava o sistema de reforço por travessa. Cavilha partida e parcialmente em falta.



Fig. 73 (2) – Orifícios que localizam a presença de cavilhas de “fora a fora” que fixavam uma travessa; painel chanfrado e rebaixado nos topos; Sistemas de contenção de fendas “laços” com desbaste de plaina e preenchimento periférico com massas de óxido de ferro. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 74 (1) – Impressão da mão de um interveniente no restauro que manuseou massa de cola branca e serrim. Chanfre acentuado. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 75 (2) – Chanfre e rebaixo no topo inferior com enxerto na zona da aresta onde permanecem nós da madeira, área fragilizada apoiada pela tramela inferior adaptada.



Fig. 76 (3) – Orifícios que localizam a presença de cavilhas de “fora a fora” que fixavam a travessa; painel chanfrado e rebaixado no topo; Sistema de contentação da fenda com “laço” e desbaste periférico a plaina. Lacuna volumétrica da aresta preenchida com enxerto de madeira. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 77 (1) – Junta entre pranchas preenchida com massas de óxido de ferro actualmente estaladas.



Fig. 78 (2) – Fenda preenchida com massa de serrim e cola branca; área com inúmeros defeitos da madeira – nós, não removidos; Corte tangencial da prancha.



Fig. 79 (1) – Corte da composição nos limites da pintura (sem rebarba), fissuras no sentido do veio. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).

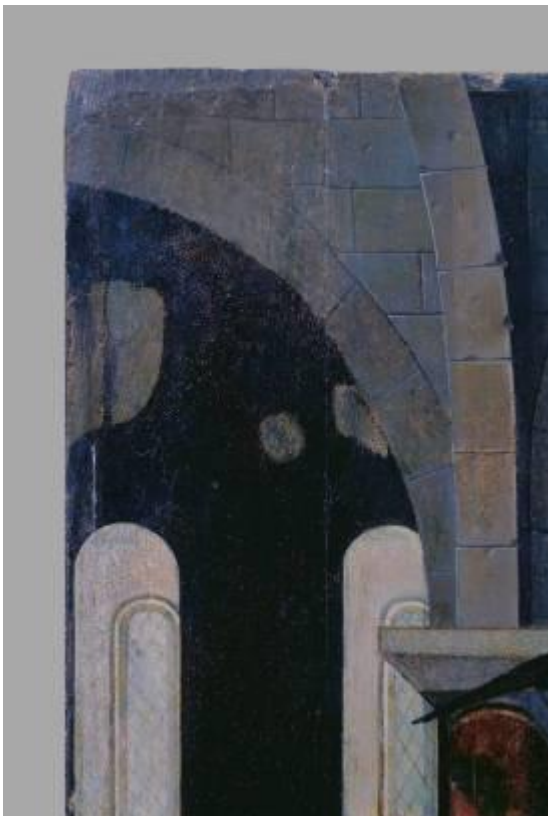


Fig. 80 (2) – Corte da composição nos limites da pintura (sem rebarba); estalado no sentido da junta de união entre os dois elementos que compõem o painel. (Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).

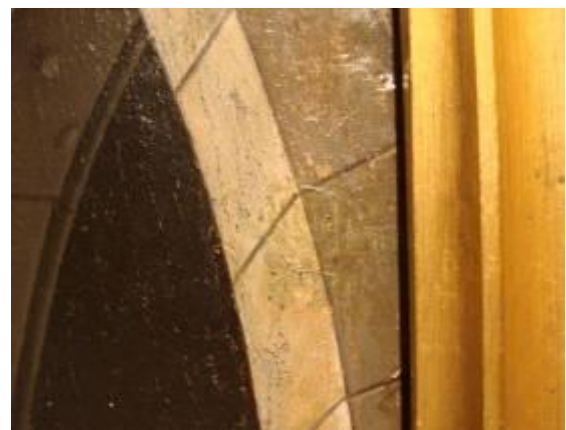


Fig. 81 (3) – Estalado periférico à presença de uma cavilha de “fora a fora” que fixava o sistema de reforço por travessa.



Fig. 82 (1) – Corte da composição nos limites da pintura (sem rebarba); estalado no sentido da junta de união entre os dois elementos que compõem o painel.
(Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 83 (2) – Corte da composição nos limites da pintura (sem rebarba).
(Fotografia sem moldura, por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação).



Fig. 84 (3) – Perspectiva rasante das deformações e fissuras da superfície cromática.



Fig. 85 (1) – Fissuras e estalados no sentido do veio da madeira.



Fig. 86 (2) – Estalado e destacamento da camada pictórica provocados pela presença de nós da madeira não removidos.



Fig. 87 (3) – Lacuna volumétrica da aresta preenchida com enxerto de madeira reintegrado cromáticamente.

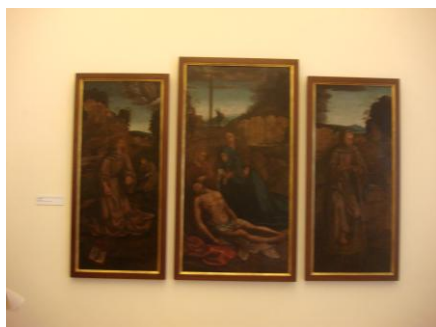


Fig. 88 – *S. Francisco do Tríptico da Lamentação sobre corpo de Cisto* de Vasco Fernandes; Óleo sobre madeira de castanho; Museu Nacional de Arte Antiga (actualmente no MGV).

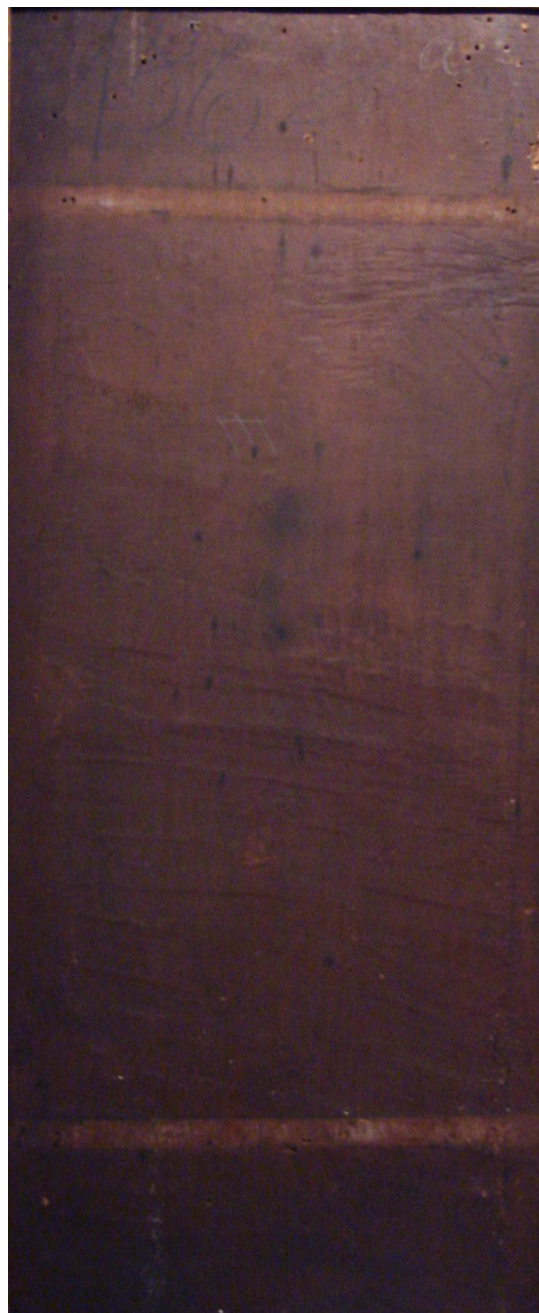


Fig. 89 – Suporte em madeira de castanho do volante *S. Francisco* – Tríptico da Lamentação sobre o corpo de Cristo; Museu Nacional de Arte Antiga (actualmente no MGV)..



Fig. 90 – Imagem com tratamento de contraste para realçar as marcas do desbaste primitivo do suporte em madeira de castanho do volante *S. Francisco* – Tríptico da Lamentação sobre o corpo de Cristo; Museu Nacional de Arte Antiga (actualmente no MGV).



Fig. 91 (1) – Vários orifícios de parafusos removidos e não preenchidos.



Fig. 92 (2) – Tonalização da madeira; Incrição manual “1868 a”; orifícios de pregos e parafusos removidos e não preenchidos; marcas da anterior localização de uma travessa.

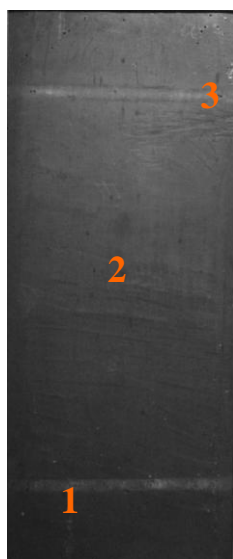


Fig. 93 (1) – Pormenor das anteriores galerias do ataque de insecto xilófago deixadas à superfície após o desbaste do suporte; tonalização da madeira; orifícios de parafusos removidos e não preenchidos; marcas da anterior localização de uma travessa.



Fig. 94 (2) – Ligeiras marcas do desbaste primitivo da madeira; nó da madeira preenchido e reintegrado.



Fig. 95 (3) – Lacunas volumétricas realizadas por golpes na madeira.



Fig. 96 (1) – Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.



Fig. 97 (1) – Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.



Fig. 98 (2) – Perspectiva rasante do estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.

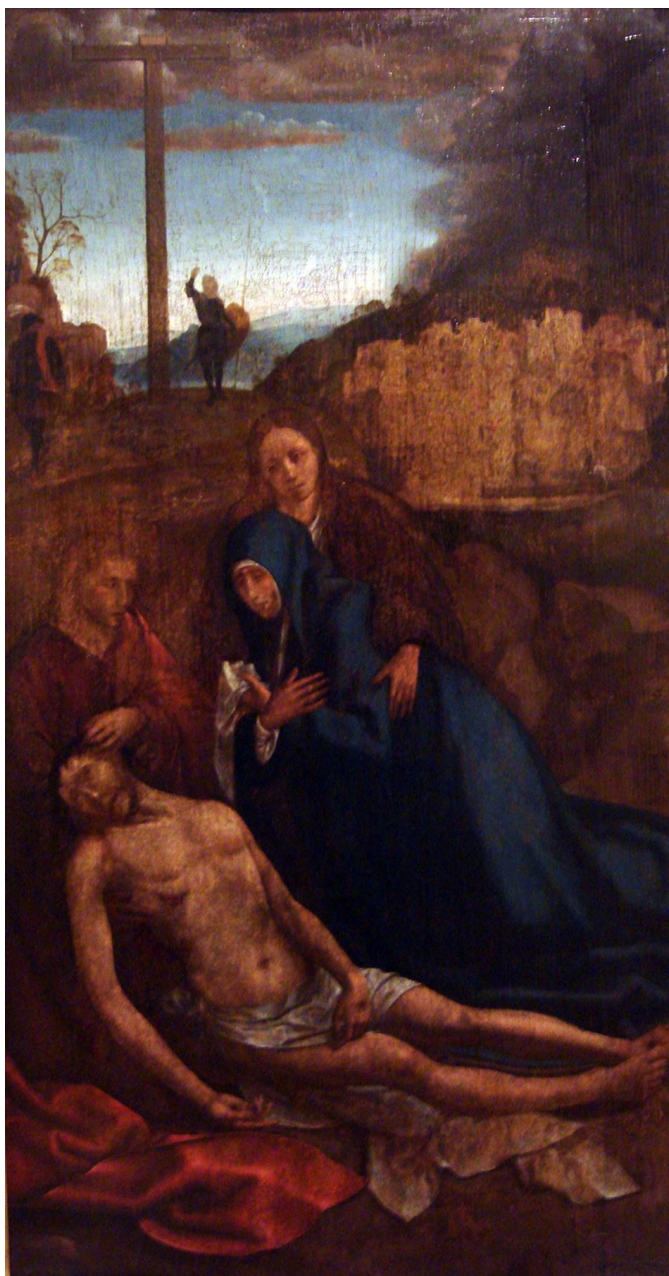
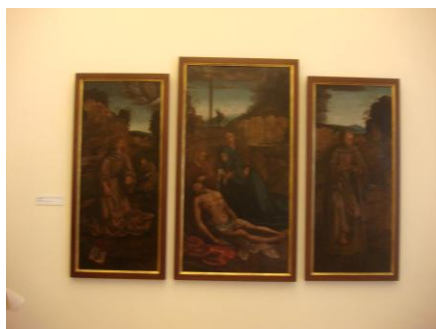


Fig. 99 – *Lamentação sobre corpo de Cristo* do Tríptico “Cook”, de Vasco Fernandes assinada «Vasco FRZ»; Óleo sobre madeira de castanho; Museu Nacional de Arte Antiga (actualmente no MGV).

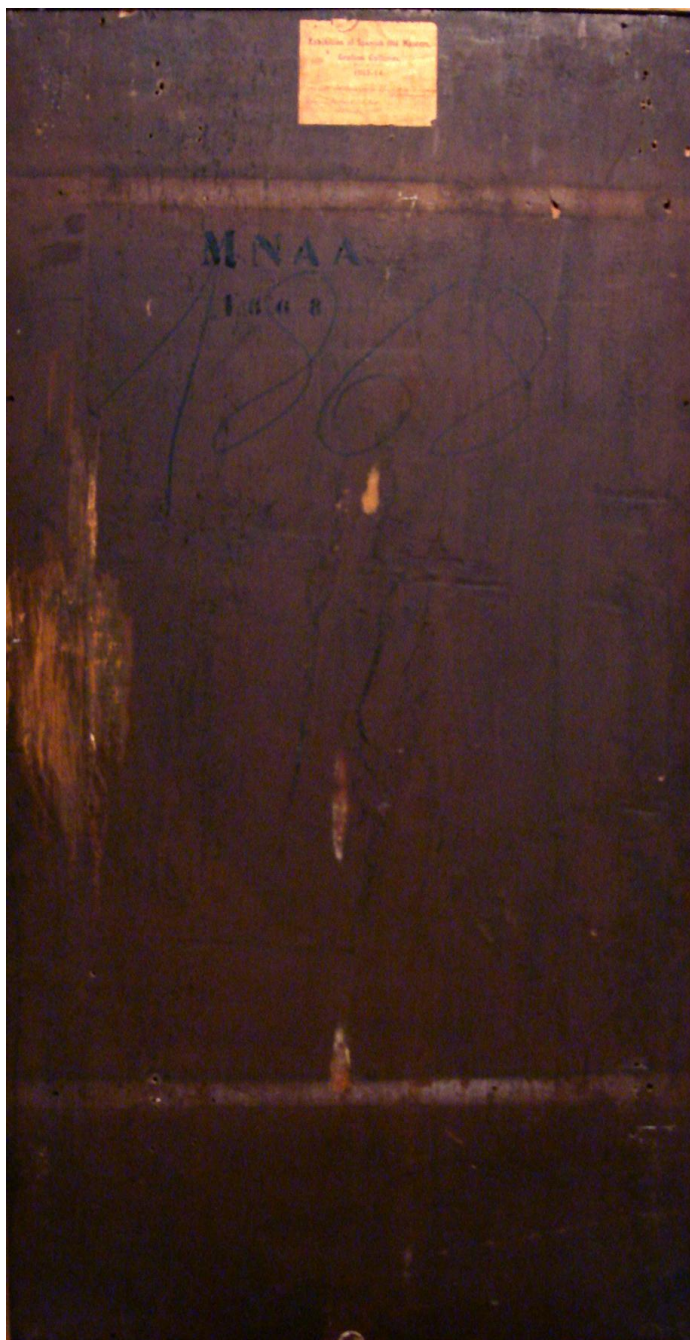


Fig. 100 – Suporte em madeira de castanho da Lamentação sobre o corpo de Cristo - Tríptico COOK; Museu Nacional de Arte Antiga.



Fig. 101 – Imagem com tratamento de contraste para realçar as marcas do desbaste primitivo do suporte em madeira de castanho da Lamentação sobre o corpo de Cristo - Tríptico COOK; Museu Nacional de Arte Antiga (actualmente no MGV)..

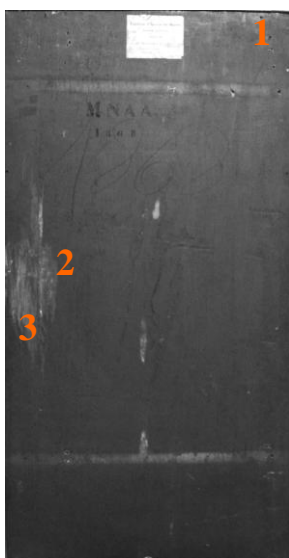


Fig. 102 (1) – Vários orifícios de parafusos removidos e não preenchidos; marcas da anterior localização de uma travessa.



Fig. 103 (2) – Desbaste da superfície evidencia as camadas de tonalização da madeira.



Fig. 104 (3) – Pormenor do desbaste da superfície e das camadas de tonalização da madeira.



Fig. 105 (1) – Aresta do topo superior boleada pelo desgaste; marca circular de grampo.



Fig. 107 (3) – (Luz rasante) Pormenor das anteriores galerias do ataque de insecto xilófago deixadas à superfície após desbaste do suporte.



Fig. 104 (4) – Pequeno desbaste denunciando a diferença de tonalização da madeira; marcas da anterior localização de uma travessa.

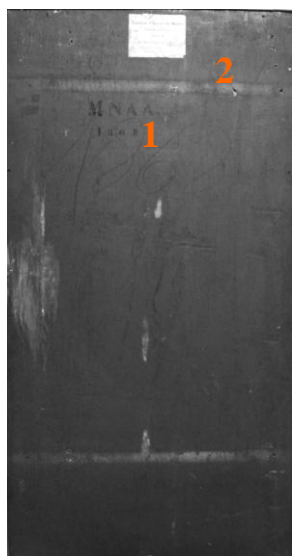


Fig. 105 (1) – Marcas e inscrições no sentido de identificar o proprietário e o número de inventário da pintura, “MNAA 1868”; “1868”.



Fig. 106 (2) – Luz rasante sobre as marcas de desbaste primitivo a enxó; vários orifícios de parafusos e pregos removidos e não preenchidos; marca circular de grampo.



Fig. 107 (1) – Deformação que se prolonga de topo a topo com empeno côncavo da prancha de maiores dimensões.



Fig. 108 (2) – Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.



Fig. 109 (3) – Corte das figuras nos limites da pintura (sem rebarba).

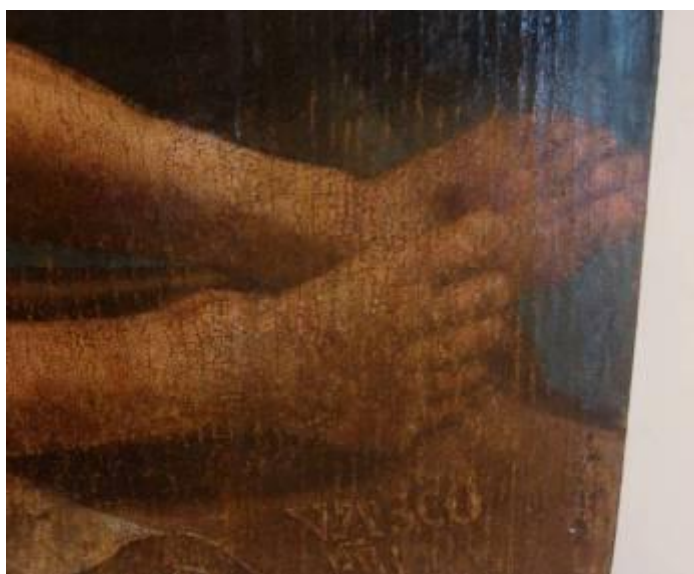


Fig. 110 (1) – Corte das figuras nos limites da pintura (sem rebarba); Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.



Fig. 111 – Corte das figuras nos limites da pintura (sem rebarba); Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira e acentuado na área da junta; pormenor da escala métrica da assinatura.

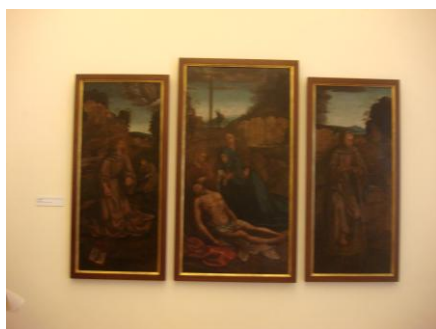


Fig. 112 – *S. António do Tríptico da Lamentação sobre corpo de Cisto* de Vasco Fernandes; Óleo sobre madeira de castanho; Museu Nacional de Arte Antiga (actualmente no MGV).

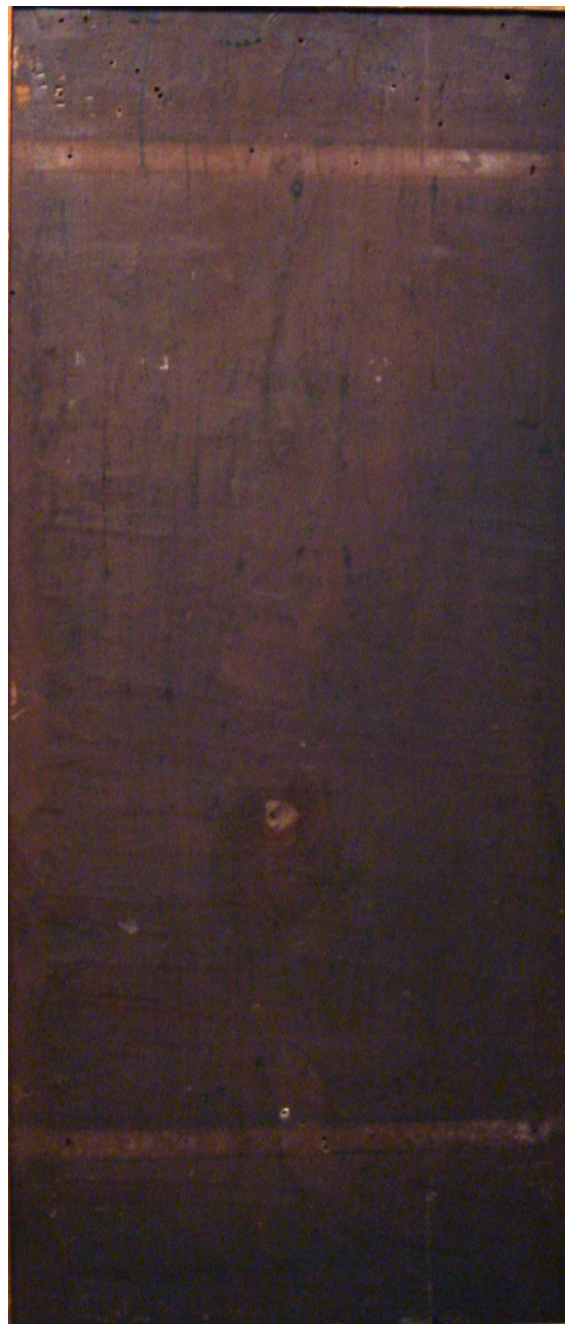


Fig. 113 – Suporte em madeira de castanho do volante *S. António* – Tríptico da Lamentação sobre o corpo de Cristo; Museu Nacional de Arte Antiga.



Fig. 114 – Imagem com tratamento de contraste para realçar as marcas do desbaste primitivo do suporte em madeira de castanho do volante *S. António* – Tríptico da Lamentação sobre o corpo de Cristo; Museu Nacional de Arte Antiga (actualmente no MGV).



Fig. 115 (1) – Vários orifícios de parafusos removidos e não preenchidos; marcas das anteriores incisões; inscrição manual.



Fig. 116 (2) – Tonalização da madeira; inscrição manual “1868 a”; orifícios de pregos e parafusos removidos e não preenchidos; marcas da anterior localização de uma travessa.

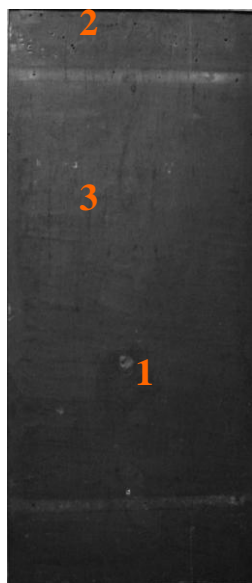


Fig. 117 (1) – Orifício de um nó que após destacamento foi preenchido com massa de serrim e cola branca, pasta actualmente estalada;



Fig. 118 (2) – Vários orifícios de parafusos removidos e não preenchidos; risco de inscrição manual.



Fig. 119 (3) – Ligeiras marcas do desbaste primitivo da madeira.



Fig. 120 (1) – Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.



Fig. 121 (2) – Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.



Fig. 122 (3) – Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.



Fig. 123 – *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo lateral em pala da Sé de Viseu; Óleo sobre madeira de castanho; Museu Grão Vasco.



Fig. 124 – Suporte em madeira de castanho da pala de *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo lateral da Sé de Viseu; Museu Grão Vasco.

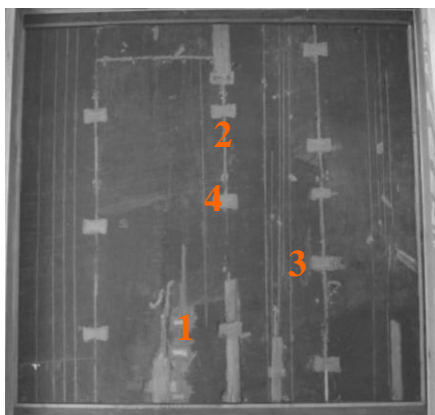


Fig. 125 (1) – Reforço de junta com dupla cauda de andorinha e preenchimento com massas “de óxido de ferro” que actualmente se apresentam estaladas e com possível ataque fúngico; Inscrição com cálculos de marceneiro.



Fig. 126 (2) – Traçado/risco executado pelo marceneiro que planeou a colocação de uma dupla cauda de andorinha nesta zona.



Fig. 127 (3) – Desbaste da superfície deixando visíveis os vestígios das galerias do ataque de insecto xilófago. Marcas da fixação da tábua com grampos.



Fig. 128 (4) – Duas circunferências realizadas a compasso, possíveis ensaios do pintor ou marcas de marceneiro.

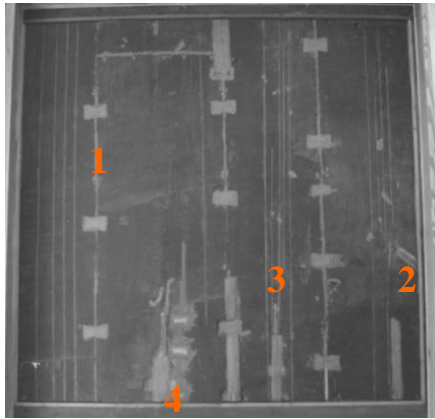


Fig. 129 (1) – Técnica de ensamblem visível exteriormente. Quatro cavilhas que travam a taleira interna.



Fig. 130 (2) – Vários embutidos colocados numa área com nós, preenchimentos com massas de “óxido de ferro”.



Fig. 131 (3) – Elementos colocados para auxiliar a correcção da deformação do suporte – sangrias.



Fig. 132 (4) – Conjugação de embutidos com “laços”, vários riscos incisivos provenientes do seu planeamento e colocação.

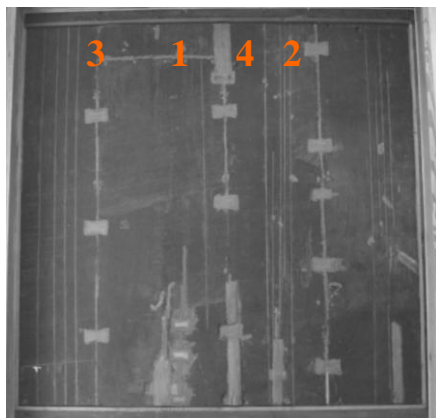


Fig. 133 (1) – Pormenor da tábuia com acrescento realizado à meia madeira(?) e reforçado com cavilhas de “fora a fora”.



Fig. 135 (3) – Detalhe da linha união entre tábuas, acrescento do elemento superior.



Fig. 134 (2) – Realização das medições de temperatura e humidade



Fig. 136 (4) – Lacuna volumétrica, possível encaixe/ancoragem (?) em cunha. Orifícios de ataque de insecto xilófago.

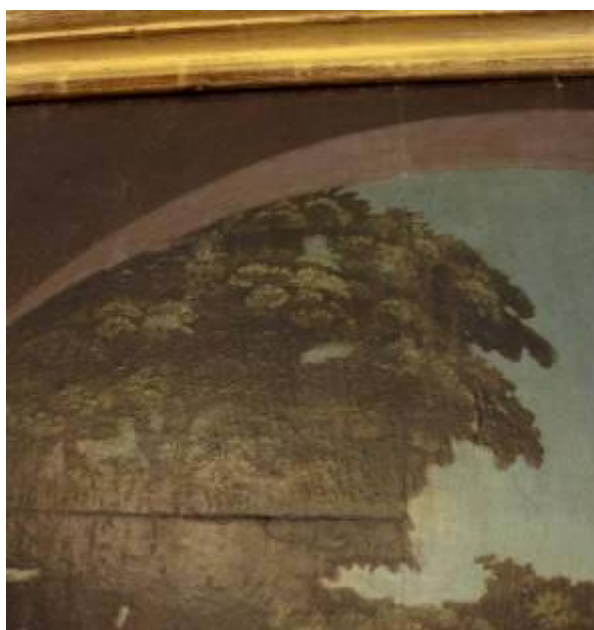


Fig. 137 (1) – Detalhe da linha união entre tábuas estalada, acrescento do elemento superior.



Fig. 138 (2) – Detalhe da zona de união entre tábuas, acrescento original do elemento superior. Acima da junta surgem as cavilhas de “fora a fora” como reforço.



Fig. 139 (1) – Dois pormenores do destacamento da camada cromática provocado pelas quatro cavilhas que travam a taleira interna.



Fig. 140 (2) – Zona com vários destacamentos cromáticos provocados em consequência das fendas e fissuras da área circundante de um grande nó e de um embutido.



Fig. 141 (1) – Zona de nó em destacamento, fissuras em consequência da sua não remoção.



Fig. 142 (2) – Estalado e fissuras periféricas à presença de um embutido primitivo sobre um nó removido.



Fig. 143 (3) – Estalado e fissuras periféricas à presença de um embutido primitivo sobre um nó removido.

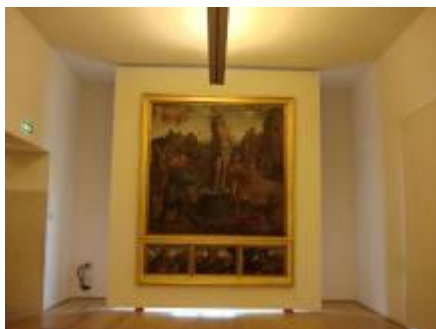


Fig. 144 – *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo lateral em pala da Sé de Viseu; Óleo sobre madeira de castanho; Museu Grão Vasco.

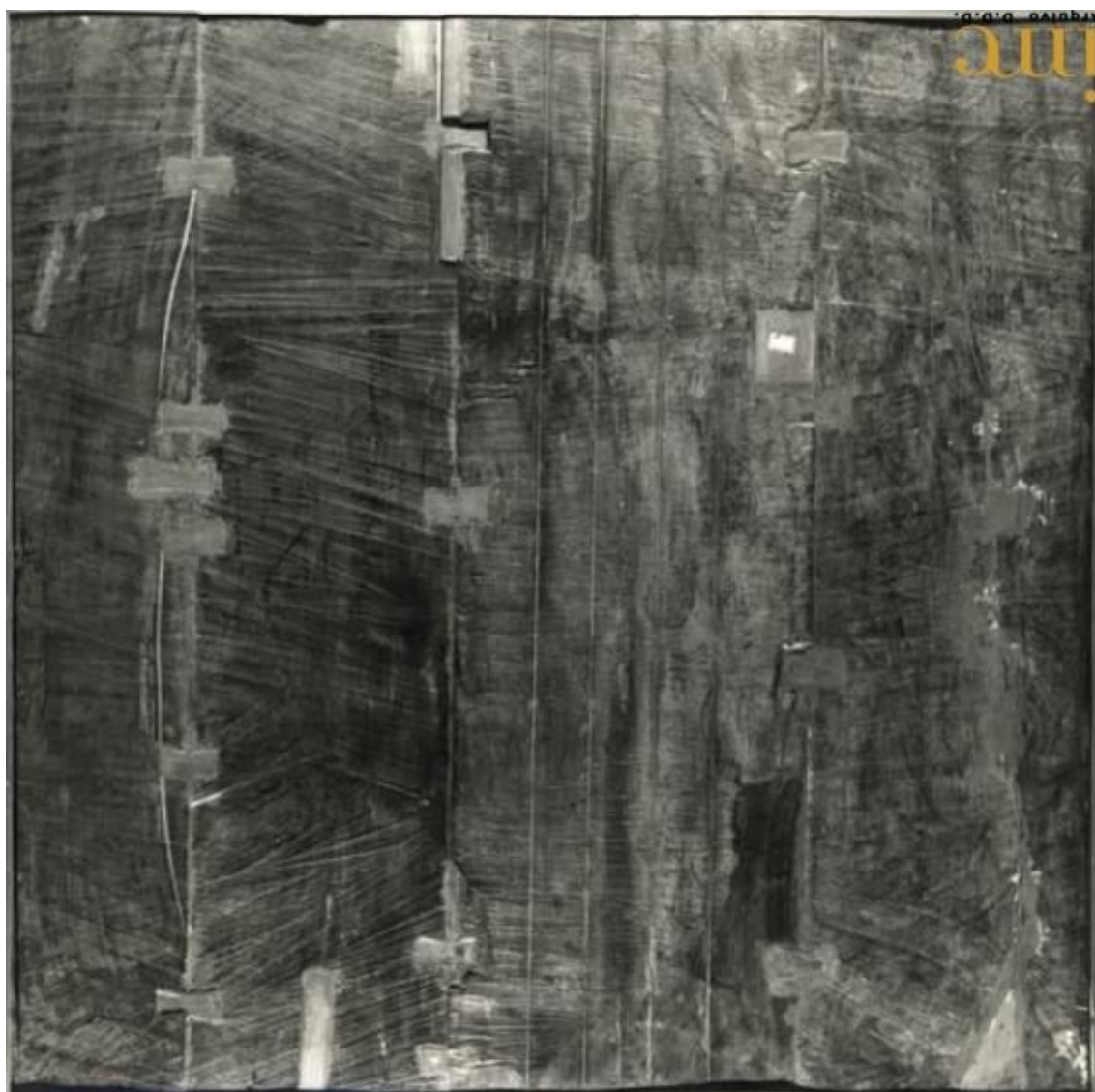


Fig. 145 – Suporte em madeira de castanho da pala de *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo lateral da Sé de Viseu; Museu Grão Vasco.

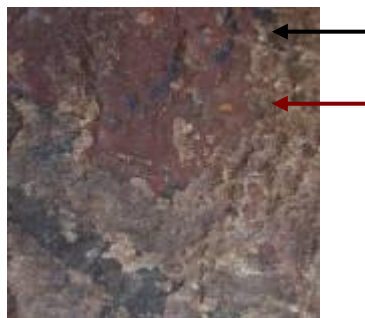
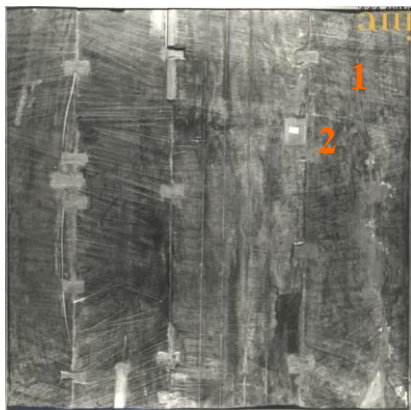


Fig. 146 (1) – Exercício de decoração com brocados de grande escala realizados a pincel em cor negra(?) sobre a superfície da madeira do reverso tonalizada de ocre-vermelho(?) em duas das quatro pranchas.



Fig. 147 (2) – Exercício de decoração com motivos brocados de grande escala realizados a pincel em cor negra(?) sobre a superfície da madeira do reverso tonalizada de ocre-vermelho(?) já intensamente desgastado.

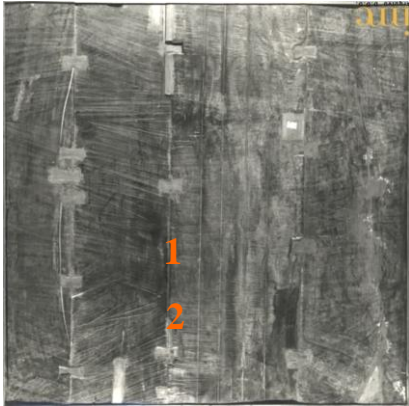


Fig. 148 (1) – Pormenor das quatro cavilhas que travam uma das taleiras internas.



Fig. 148 (2) – Marcas dos vários instrumentos de desbaste, serra, goiva e enxó. Massas vermelhas de óxido de ferro que foram colocadas em todas as áreas de preenchimento, como são exemplo a linha da junta e o contorno do laço de reforço.

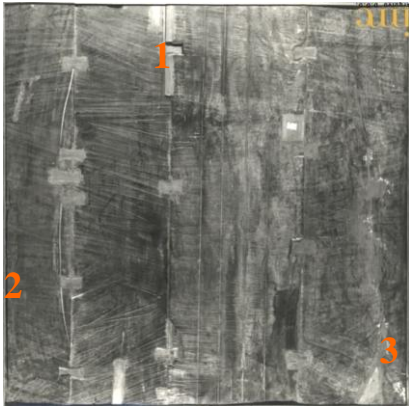


Fig. 149 (1) – Embutidos boleados de modo a compensar o desnível entre as espessuras das tábuas. Laço nivelado pela tábua inferior.



Fig. 151 (3) – Massas de preenchimento, e elementos metálicos cortados nas zonas dos limetes “pestanas” da pintura.



Fig. 150 (2) – Lacuna volumétrica provocada por destacamento de um nó, vestígios das galerias de um ataque de insecto xilófago.



Fig. 152 (4) – Limite da sangria em que por falta do pequeno filete de madeira, é visível a profundidade destes elementos.



Fig. 153 (1) – Pormenores do destacamento da camada cromática provocado pelas quatro cavilhas que travam a taleira interna.



Fig. 154 (2) – Área em que os largos veios da madeira se imprimem acentuadamente nas camadas cromáticas.



Fig. 155 (3) – Área em que os largos veios da madeira se imprimem acentuadamente nas camadas cromáticas.



Fig. 156 (1) – Lacuna volumétrica junto de uma das zonas mais propensas a fractura – aresta do canto.



Fig. 157 (2) – Zona com vários destacamentos cromáticos provocados em consequência das deformações e fissuras da área circundante a um nó e um embutido.



Fig. 158 (3) – Fissuras que acompanham o veio da madeira.



Fig. 159 – *Pentecostes* de Vasco Fernandes assinada «VELASCS». Óleo sobre madeira de carvalho *Quercus s.p.(?)*. Coimbra, Mosteiro de Santa Cruz, Sala do Refeitório.



Fig. 160 – Suporte em madeira de carvalho *Quercus s.p.(?)* da pala do *Pentecostes* de Vasco Fernandes, Coimbra, Mosteiro de Santa Cruz, Sala do Refeitório.

Moldura:



Fig. 161 e 162– Moldura coeva do *Pentecostes*. (Extraído de VIEIRA, Padre Dr. José Bento – *Santa Cruz de Coimbra: Arte e História*. p. 32.)



Fig. 164 – Reverso da moldura coeva do *Pentecostes*.



Fig. 163 – Pormenor da moldura: Dimensões e ornamentos das pilastras em talha baixa.



Fig. 165 – Para fixação da pintura à moldura foram colocadas fasquias de madeira e tramelas.
Joana Salgueiro



Fig. 166 e 167 – Sistema actual de fixação da moldura à parede através de duas linguetas com “parafuso e porca” nos cantos do topo superior; e duas bases metálicas (forradas) de sustentação nos cantos dos topos inferiores.





Fig. 168 – Infestação activa na moldura. Ataque de insecto xilófago notório através da grande quantidade de depósitos de serrim.



Fig. 169 e 170– Intervenção curativa e preventiva na moldura após alerta. Desinfestação realizada *in situ* por um funcionário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

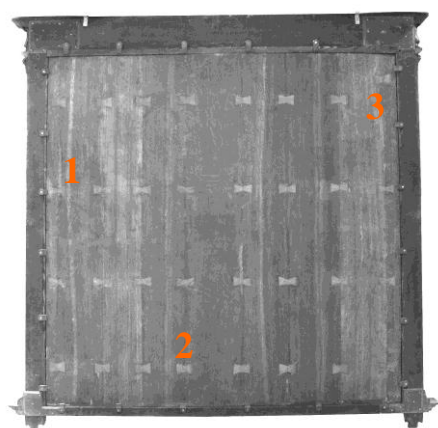


Fig. 171 (1) – Pormenor do registo da espessura actual do painel com cerca de 1,5cm.



Fig. 172 (2) – Pormenor do desbaste uniforme por todo o painel, notório nesta união de duas pranchas centrais.



Fig. 173 (3) – Galerias do ataque de insecto xilófago deixadas à superfície após o desbaste do suporte.

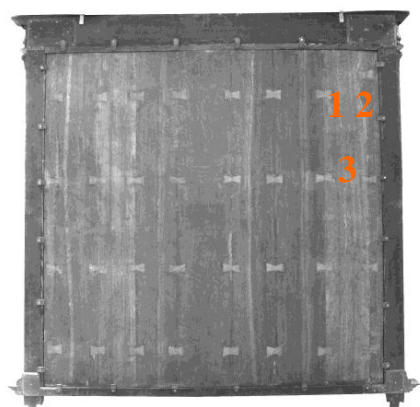


Fig. 174 (1) – Galerias do ataque de insecto xilófago deixadas à superfície e preenchidas após o desbaste do suporte.



Fig. 175 (2) – Galerias do ataque de insecto xilófago deixadas à superfície e preenchidas após o desbaste do suporte.



Fig. 176 (3) – Vestígios de um desbaste pontual, marcas incisadas e paralelas entre si sugerem golpes realizados intensamente nessa zona. Possivelmente provenientes da ferramenta de nivelamento da madeira após a colocação do malhete em dupla cauda de andorinha.

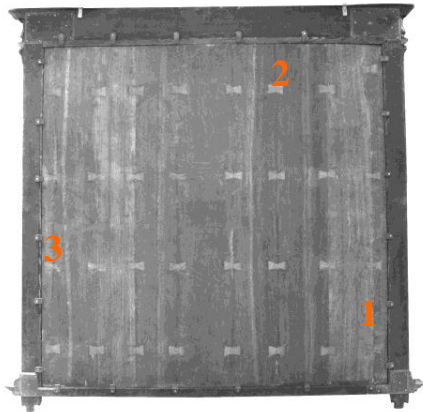


Fig. 177 (1) – Pormenor das dimensões e localização de duas (das três) tipologias de malhete em dupla cauda de andorinha.

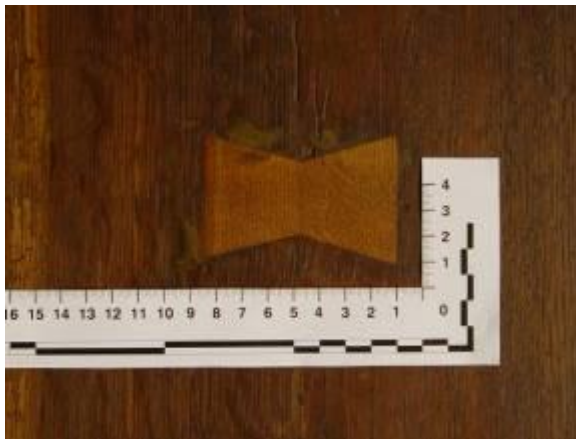


Fig. 178 (2) – Dimensões da tipologia de “laço” presente na fila superior e na inferior das quatro filas horizontais de malhetes.

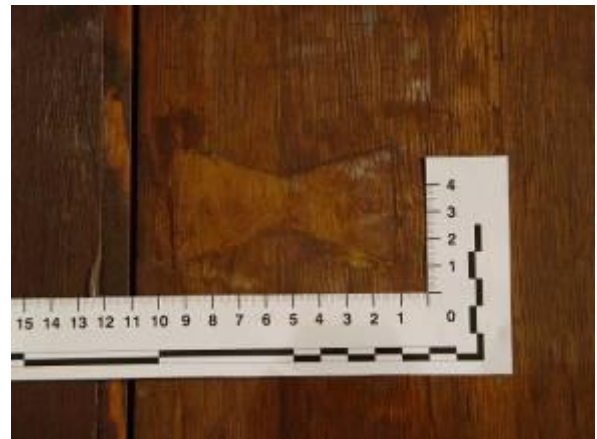


Fig. 179 (3) – Pormenor das dimensões das caudas presentes nas duas filas centrais das quatro filas horizontais de malhetes.



Fig. 180 (1) – Vestígios da massa de preenchimento colocada nos limites dos malhetes.



Fig. 181 (2) – Vestígios da massa de preenchimento colocada nas juntas das pranchas do painel.

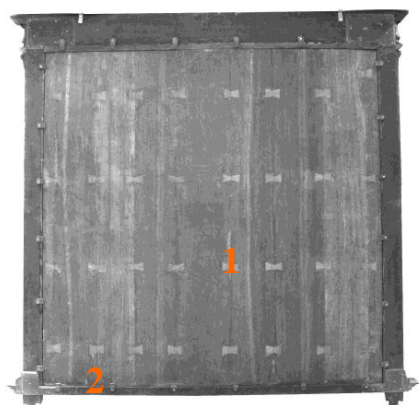


Fig. 183 (2) – Pormenor do preenchimento de lacunas volumétricas do painel com massa cerosa e serradura.



Fig. 182 (1) – Pormenor do preenchimento de lacunas volumétricas e juntas das pranchas do painel com massa cerosa e serradura.



Fig. 184 (1) – Preenchimento de lacunas volumétricas e juntas das pranchas do painel com massa cerosa e serradura.

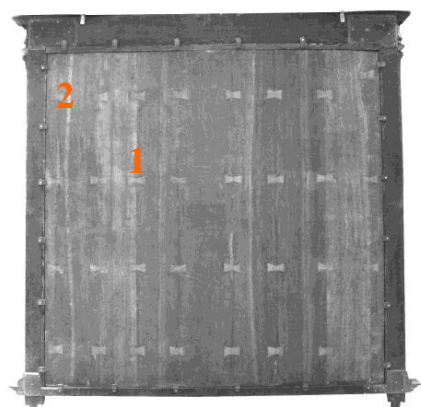


Fig. 185 (1) – Pormenor da junta entre duas pranchas.



Fig. 186 (2) – Cavilhas com 0,5cm de diâmetro, possivelmente primitivas, colocadas perpendicularmente ao veio da madeira das pranchas do painel.

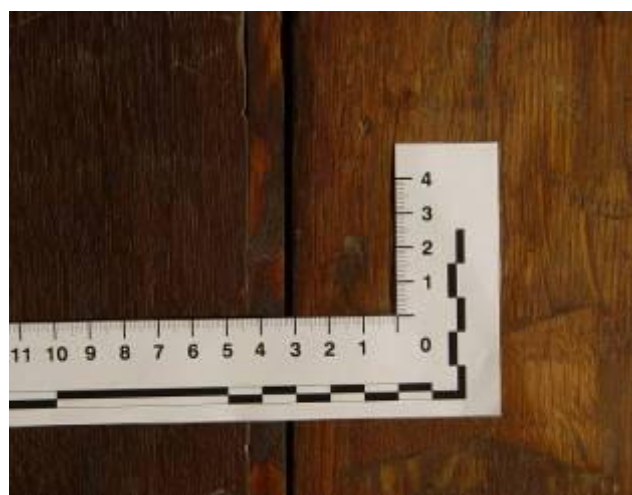


Fig. 187 (2) – Dimensões e localização das cavilhas com 1cm de diâmetro, possivelmente primitivas, colocadas perpendicularmente ao veio da madeira das pranchas do painel.

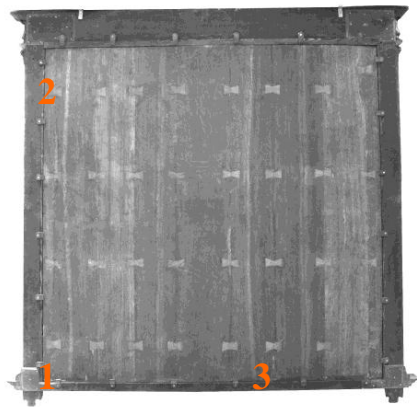


Fig. 188 (1) – Depósito e adesão de poeiras e sujidades ambientais ao suporte, acentuado pela parca limpeza / manutenção e na presença de aranhas.



Fig. 189 (2) – Lacunas volumétricas; ocorrência de perdas pela má colocação e força exercida por parte das tramelas.



Fig. 190 (3) – Vestígios do rebaixo com 1cm de altura presente no topo inferior do painel.

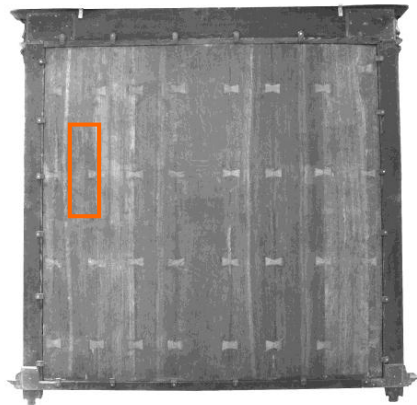


Fig. 191 – Inscrição manual de grandes dimensões (63cm x 38cm) “Coimbra”.



Fig. 192 – Pode-se afirmar que a inscrição foi feita com certeza anteriormente ao ano de 1991, data do restauro em que foi feita a substituição da cauda colocada ao centro da inscrição e que não lhe dá continuidade.



Fig. 193 – Inscrição apagada em parte (talvez por limpezas do suporte), o que dificulta a leitura e percepção imediata da mesma.



Fig. 194 (1) – Massas colocadas nas zonas das juntas estaladas surgem pontualmente destacadas.



Fig. 195 (2) – Áreas de lacuna total do estrato pictórico reintegradas com velaturas finas, transparecendo o suporte lenhoso.



Fig. 196 (3) – Áreas de lacuna total do estrato pictórico reintegradas com velaturas finas, transparecendo o suporte lenhoso.

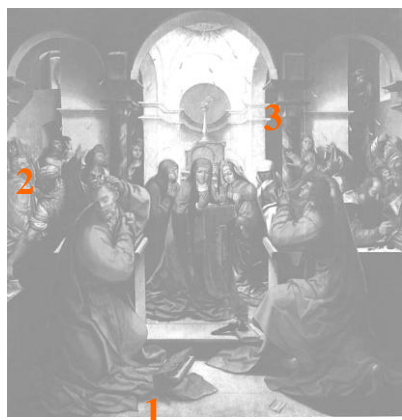


Fig. 197 (1) – Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.



Fig. 198 (2) – Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.



Fig. 199 (3) – Destacamento e estalado da camada pictórica no sentido do veio da madeira.

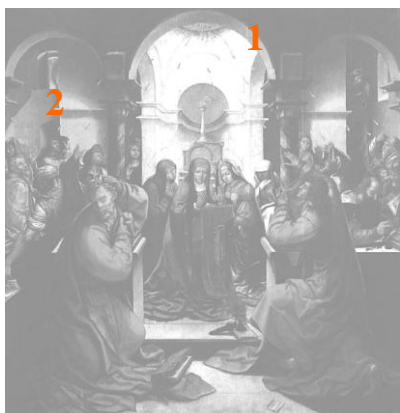


Fig. 200 (1) – Estalado no sentido da junta de união entre os dois elementos que compõem o painel.



Fig. 201 (2) – Estalado no sentido da junta de união entre os elementos que compõem o painel.



Fig. 202 (1) – Estalado no sentido das juntas de união entre os elementos que compõem o painel.



Fig. 203 (2) – Deformações volumétricas da superfície e fendas do painel reflectindo-se na camada pictórica.



Fig. 204 (2) – Deformações volumétricas da superfície e fendas do painel reflectindo-se na camada pictórica. (Luz rasante).

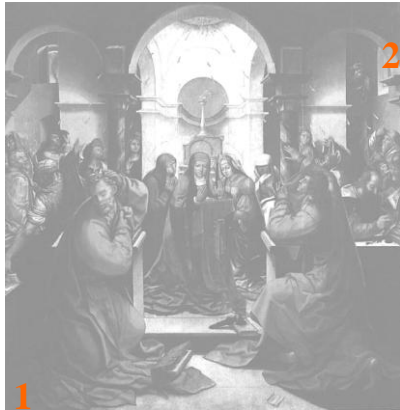


Fig. 205 (1) – Verniz coberto de modo generalizado por uma fina camada de sujidade superficial composta principalmente por poeiras.



Fig. 206 (2) – Deformações volumétricas da superfície e fendas do painel reflectindo-se na camada pictórica.



Fig. 207 (2) – Deformações volumétricas da superfície e fendas do painel reflectindo-se na camada pictórica. (Luz rasante).



Fig. 208 (1) – (Foco rasante) Realça-se a linha dos contornos das cavilha de topo a topo das arestas através do seu levantamento.

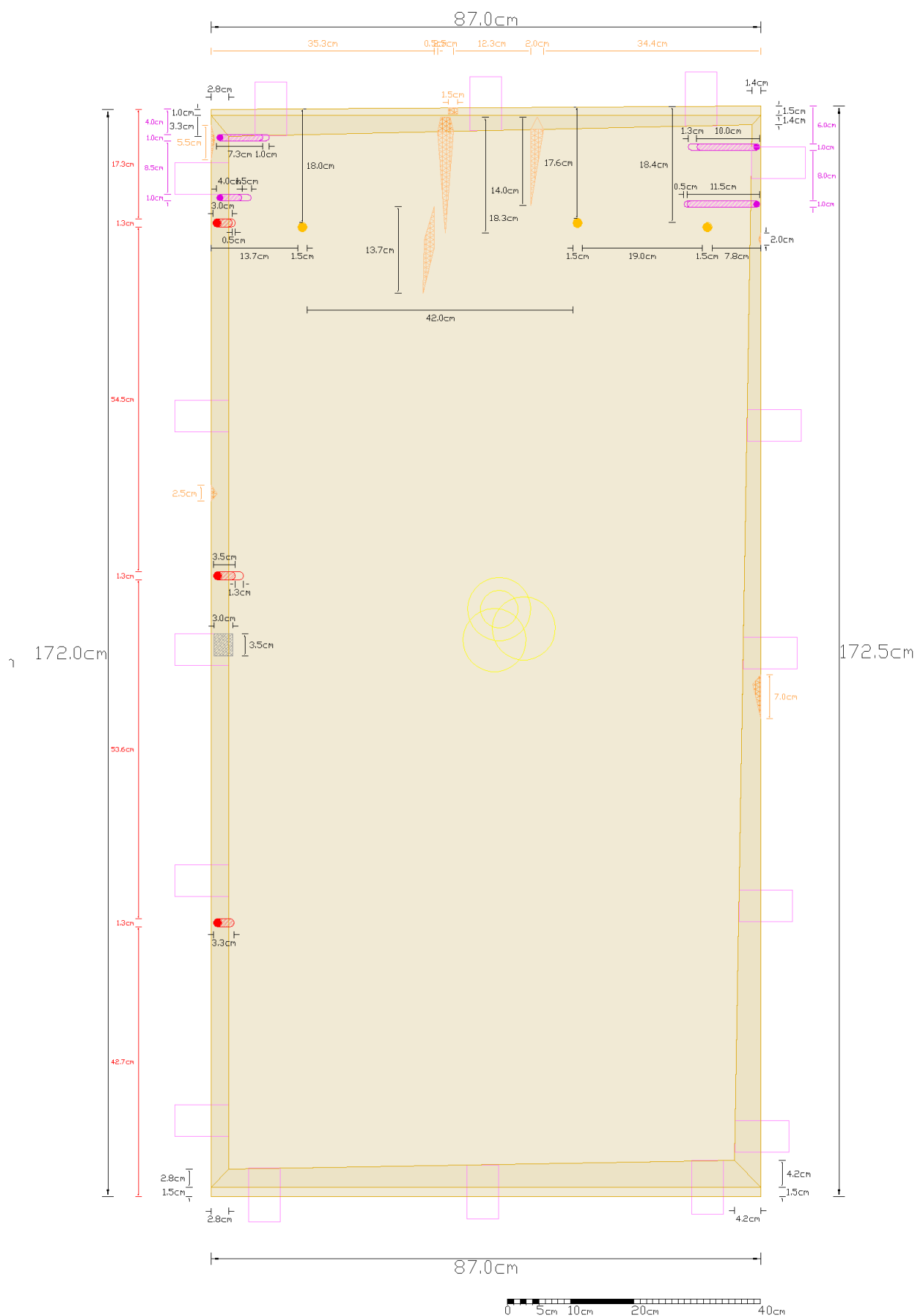


Fig. 209 (1) – Estalados periféricos às cavilhas de topo a topo das arestas.

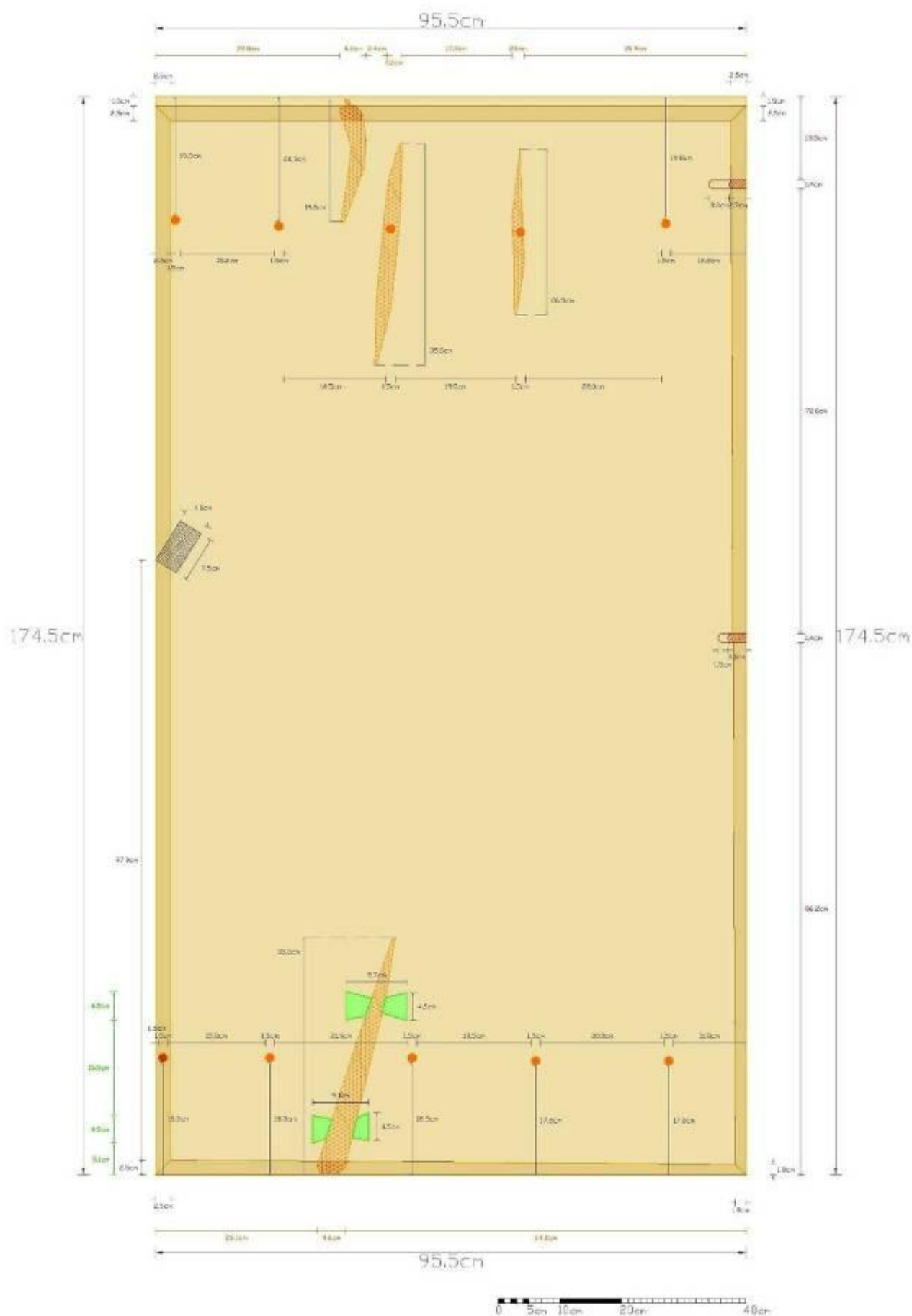


Fig. 210 (1) – (Reverso) Cavilhas que atravessam as pranchas em toda a sua espessura provocando um desprendimento periférico à sua localização na superfície pictórica.

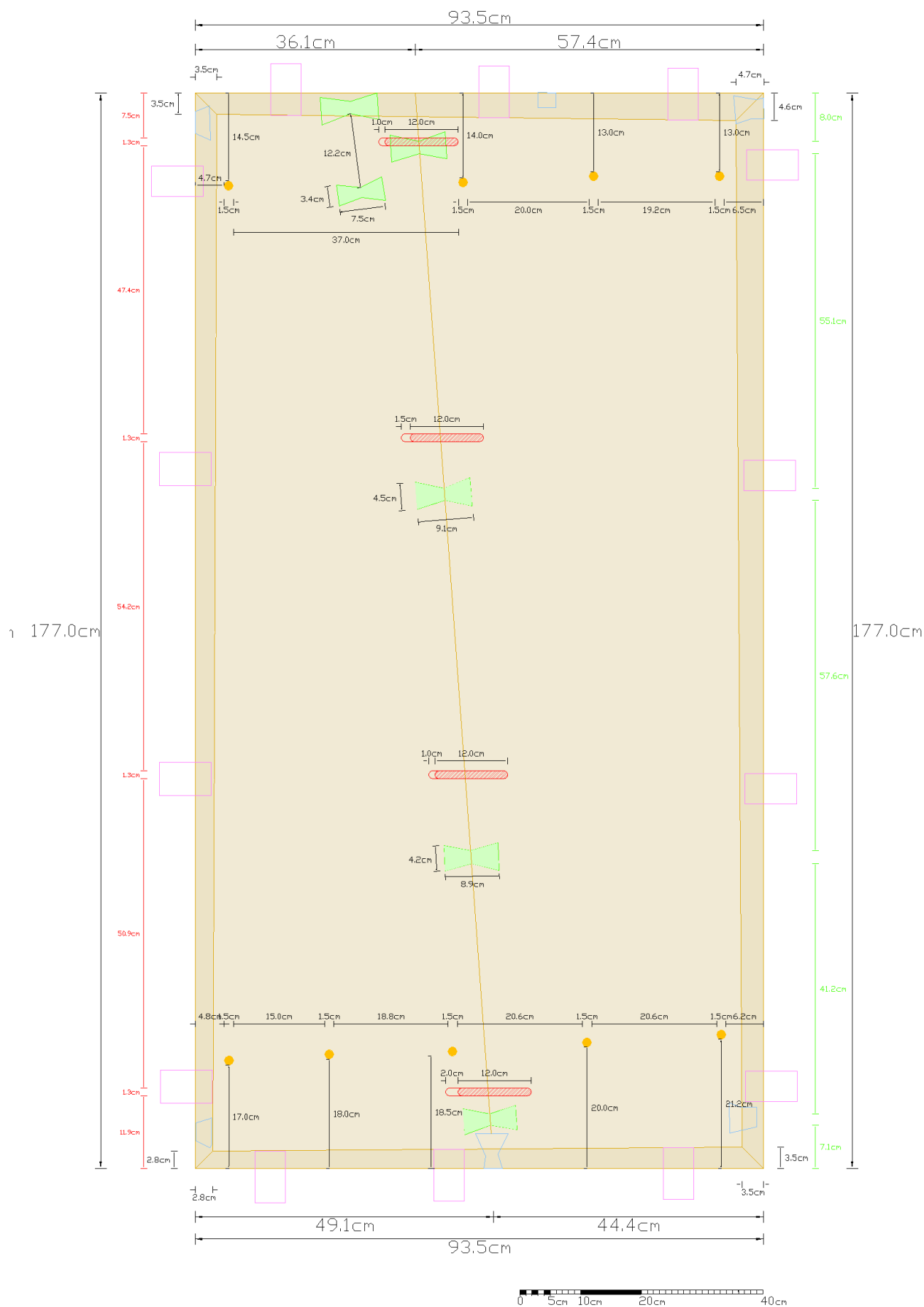
APÊNDICE II – Esquemas



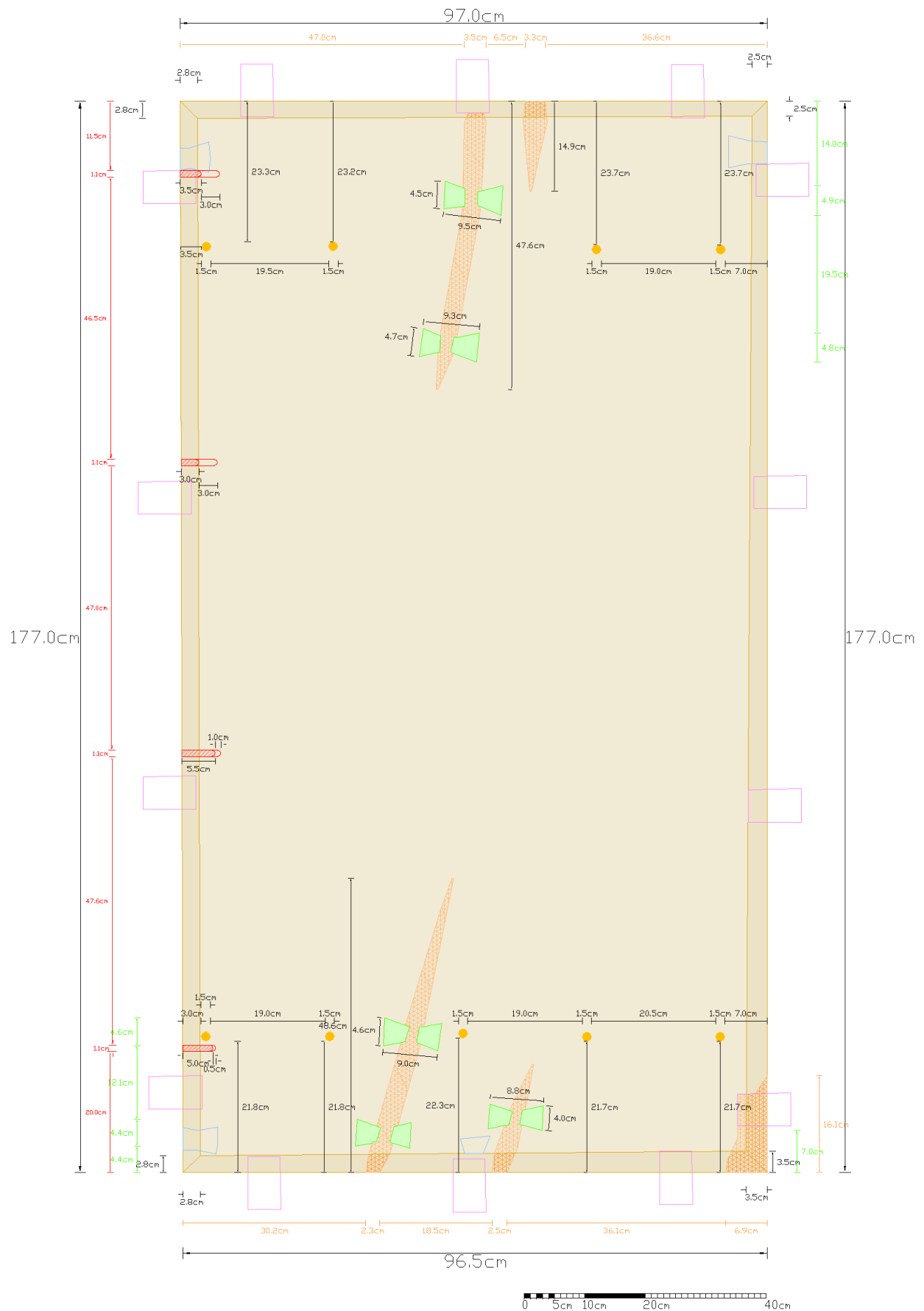
Esquema nº1 – Levantamento à escala do suporte da *Criação dos Animais*.
(Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD)



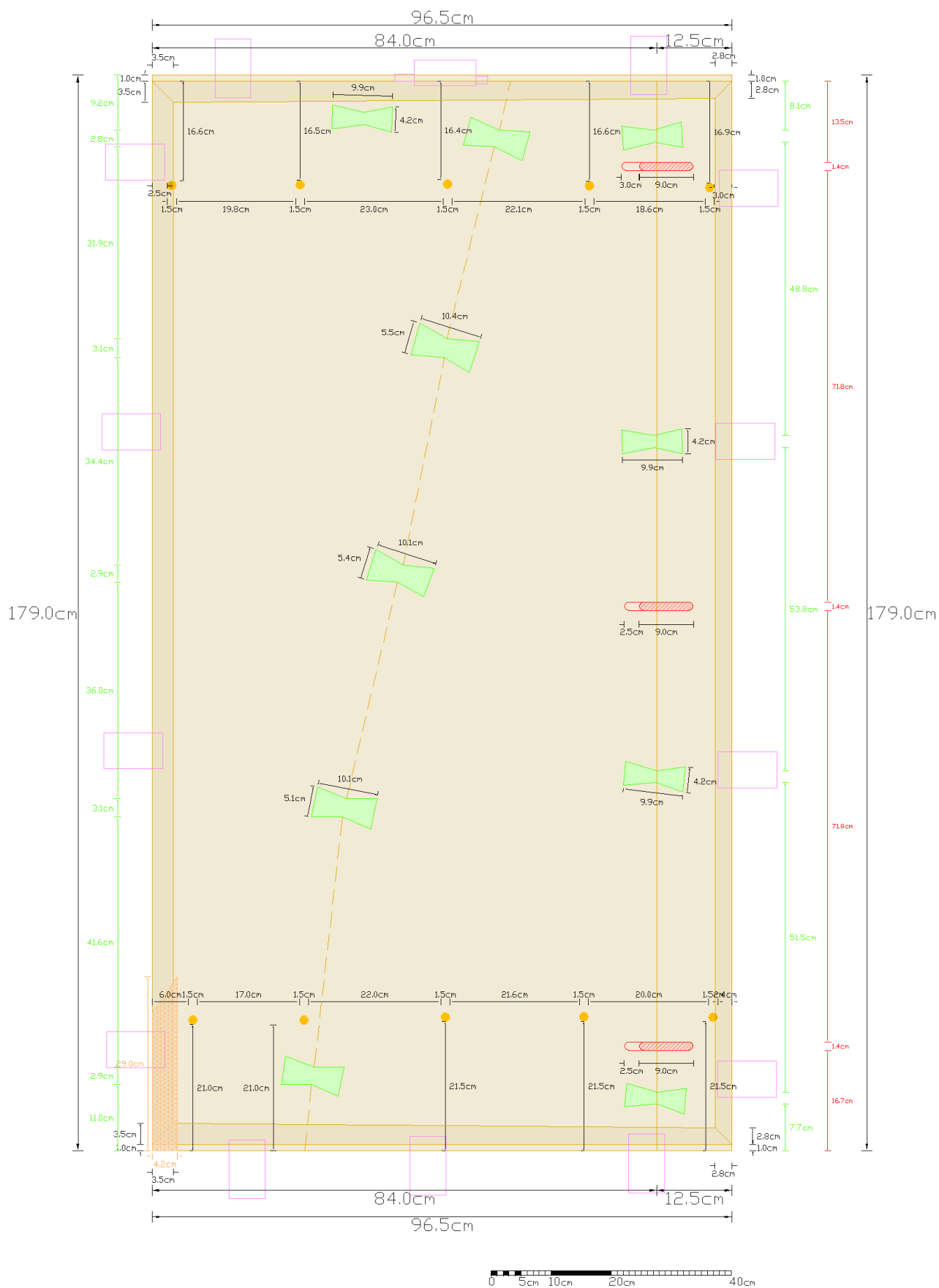
Esquema nº2 – Levantamento à escala do suporte da *Anunciação*.
(Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD)



Esquema nº3 – Levantamento à escala do suporte da *Visitação*.
(Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD)



Esquema nº4 – Levantamento à escala do suporte da *Circuncisão*.
(Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD)



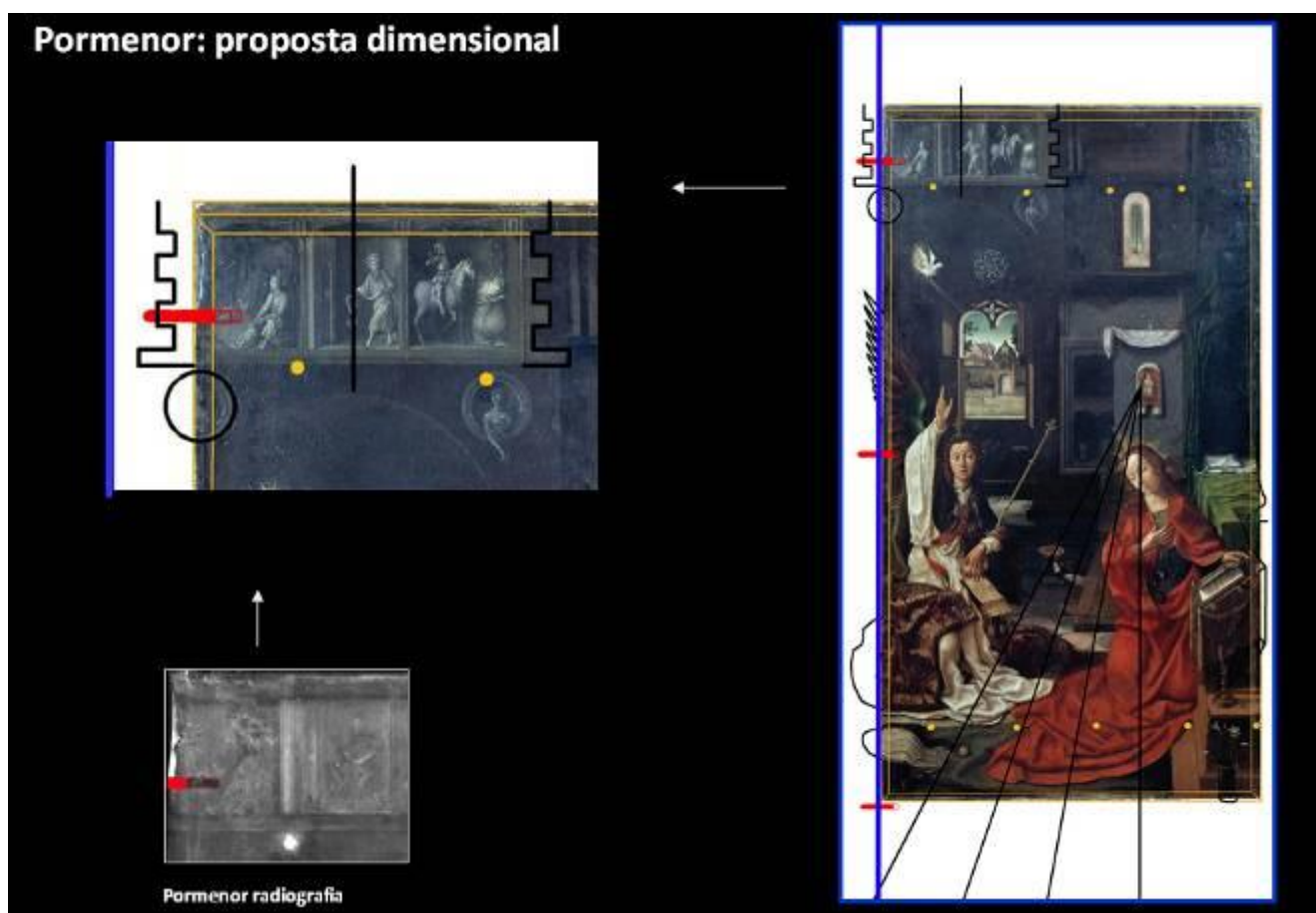
Esquema nº5 – Levantamento à escala do suporte da *Apresentação no Templo*.
(Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD)



Esquema nº6 – Propostas para as dimensões originais dos painéis.

Limite Azul – 220x110cm (a azul foram também marcadas as juntas);

Limite verde– 200x 100cm (menos plausível pelo exemplo da Circuncisão ou Apresentação no Templo).



Esquema nº7 – Proposta 220x110cm, exemplo da *Anunciação*.



Esquema nº8 – Propostas para as dimensões originais dos painéis – *Criação dos Animais*.

Limite Azul – 220x110cm (coincidentemente a azul foram também marcadas as juntas);

Limite verde– 200x 100cm (menos plausível pelo exemplo da Circuncisão ou Apresentação no Templo).



Esquema nº9 – Propostas para as dimensões originais dos painéis – *Anunciação*.

Limite Azul – 220x110cm (coincidentemente a azul foram também marcadas as juntas);

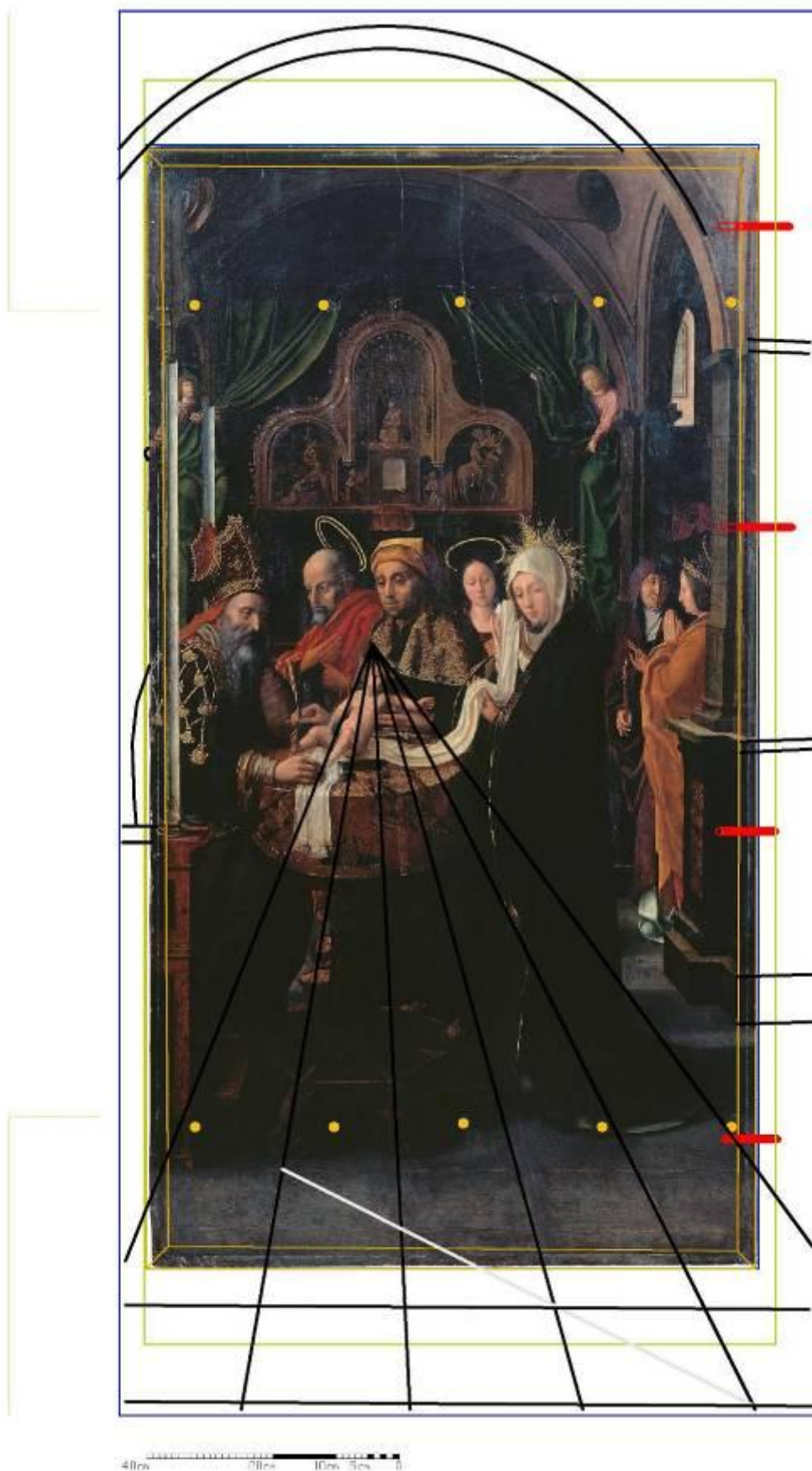
Limite verde– 200x 100cm (menos plausível pelo exemplo da Circuncisão ou Apresentação no Templo).



Esquema nº10 – Propostas para as dimensões originais dos painéis – *Visitação*.

Limite Azul – 220x110cm (coincidentemente a azul foram também marcadas as juntas);

Limite verde– 200x 100cm (menos plausível pelo exemplo da Circuncisão ou Apresentação no Templo).



Esquema nº11 – Propostas para as dimensões originais dos painéis – *Circuncisão*.

Limite Azul – 220x110cm (coincidentemente a azul foram também marcadas as juntas);

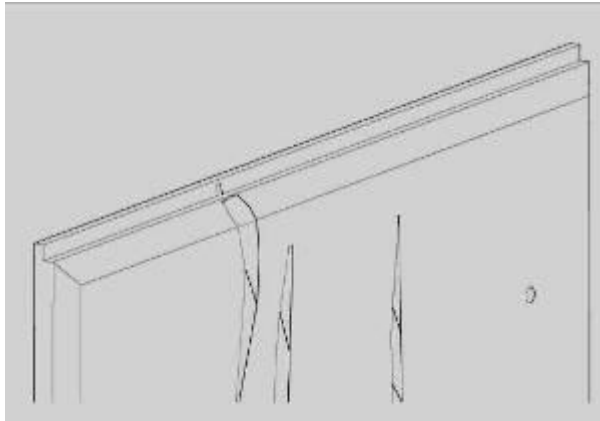
Limite verde– 200x 100cm (menos plausível pelo exemplo da Circuncisão ou Apresentação no Templo).



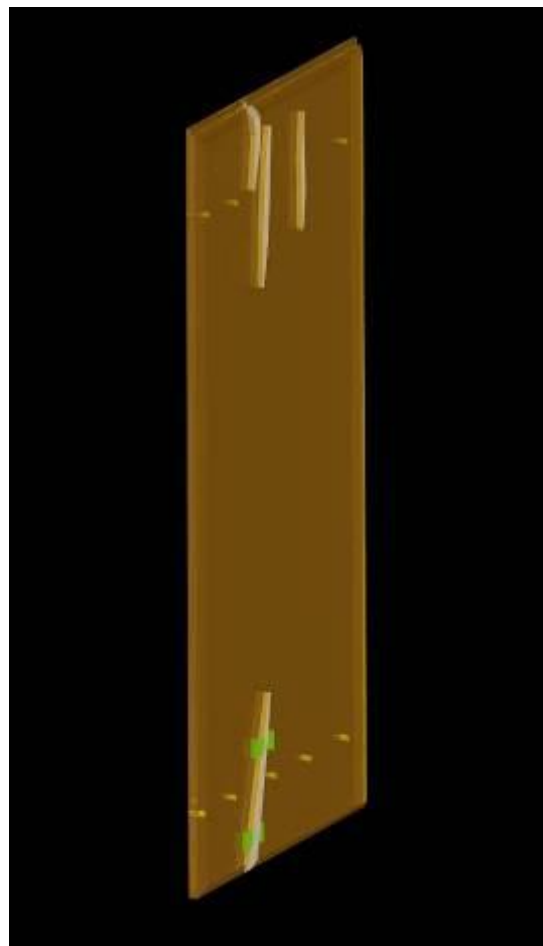
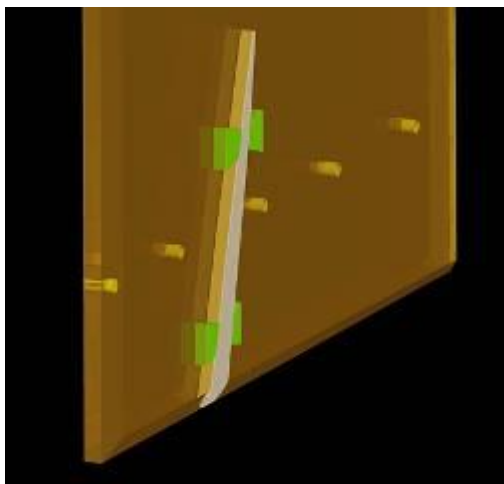
Esquema nº12 – Propostas para as dimensões originais dos painéis – *Apresentação no Templo*.

Limite Azul – 220x110cm (coincidentemente a azul foram também marcadas as juntas);

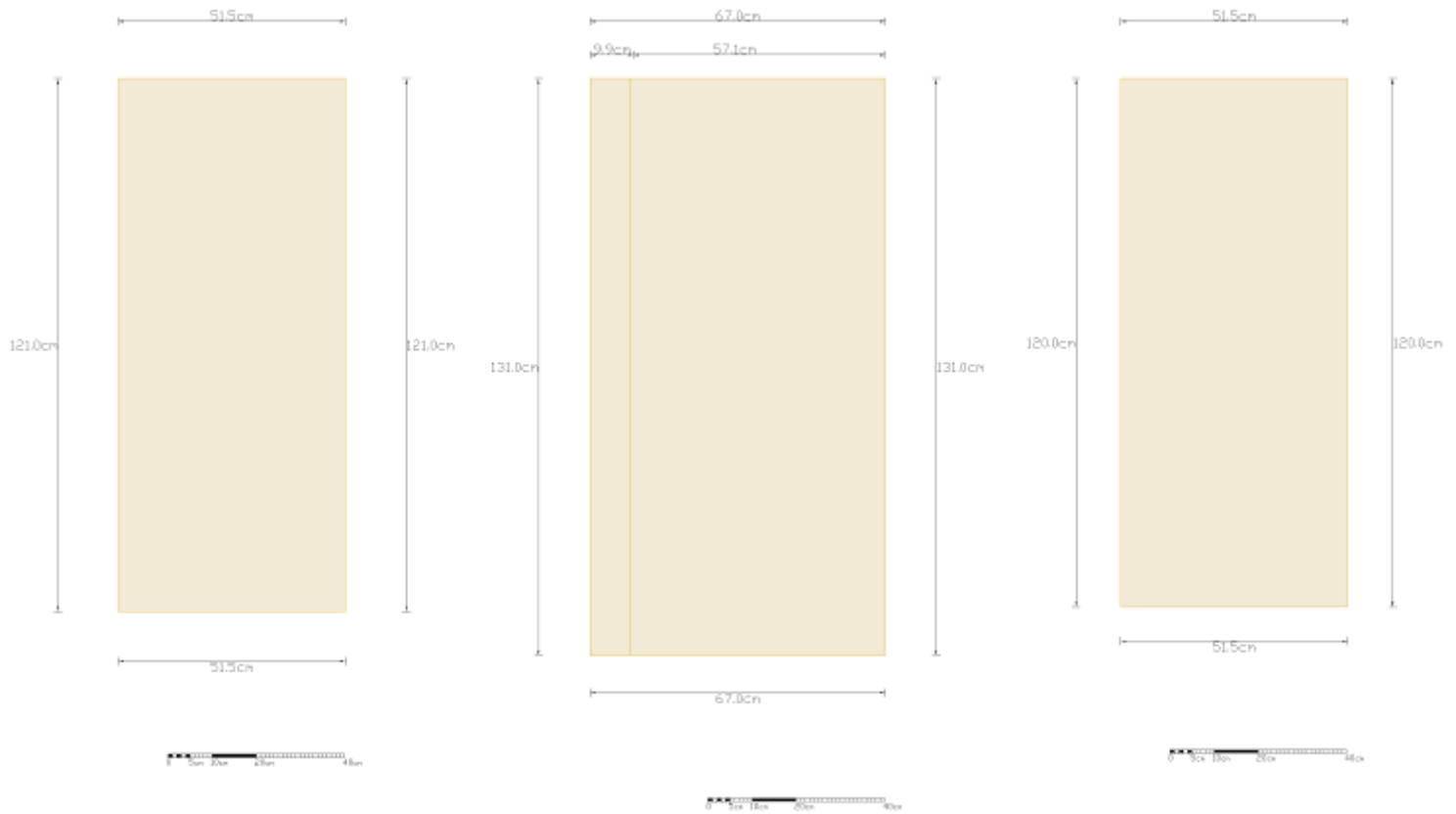
Limite verde – 200x 100cm (menos plausível pelo exemplo da Circuncisão ou Apresentação no Templo).



Esquema nº13 – Representação 3D, de um pormenor dos entalhes (rebaixo e chanfre) e embutidos no topo superior da pintura *Anunciação* (Imagem obtida através do programa informático Auto CAD).



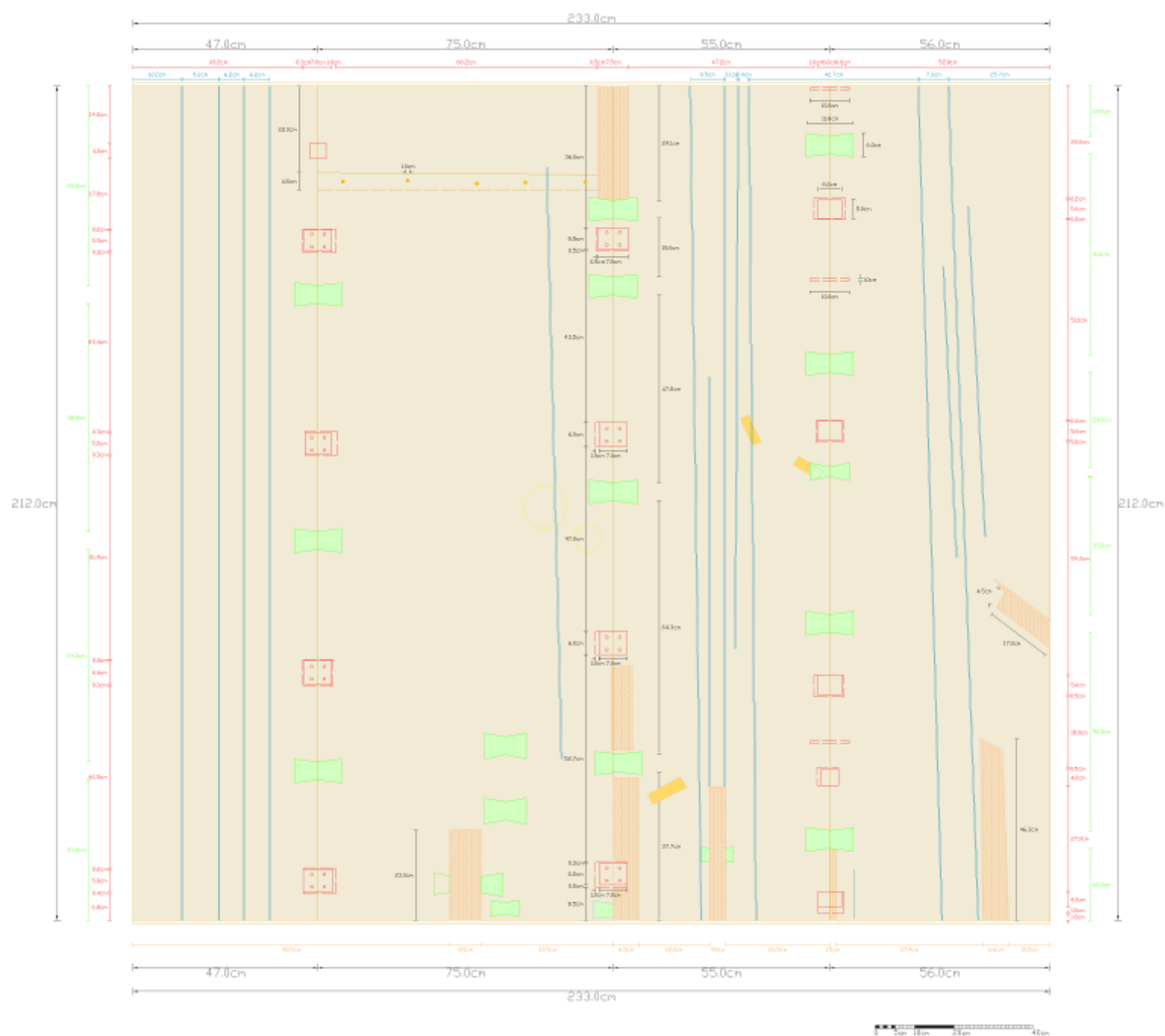
Esquemas nº 14 e 15 – Ensaaios de representação 3D; Pormenor dos entalhes (pestanda e chanfre), embutidos, laços e cavilhas primitivas no topo inferior da pintura *Anunciação*. Representação total do painel com respectivas adições (Imagem obtida através do programa informático Auto CAD e 3D Studio Max)



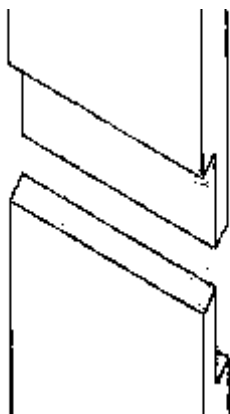
Esquema nº16 – Levantamento à escala do suporte do *S. Francisco* (Tríptico Cook)
(Imagem obtida através do programa informático Auto CAD)

Esquema nº17– Levantamento à escala do suporte da Lamentação sobre corpo de Cristo (Tríptico Cook)
(Imagem obtida através do programa informático Auto CAD)

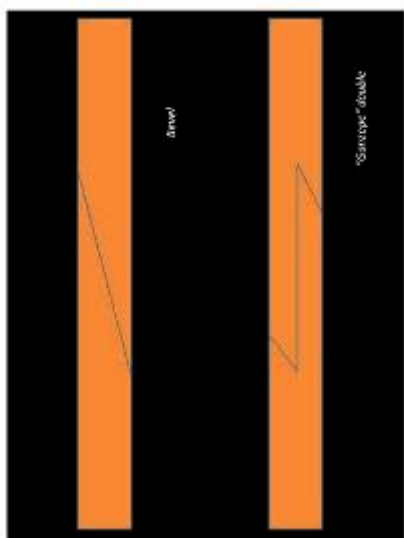
Esquema nº18 – Levantamento à escala do suporte do *S. António* (Tríptico Cook)
(Imagem obtida através do programa informático Auto CAD)



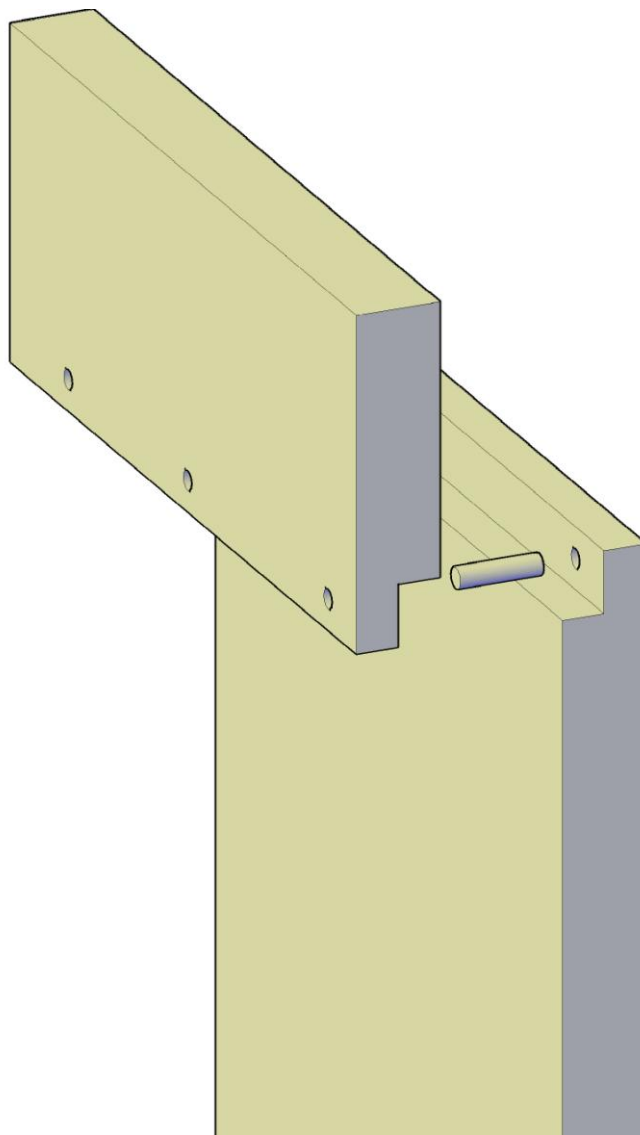
Esquema nº19 – Levantamento à escala do suporte do *S. Pedro*.
(Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD)



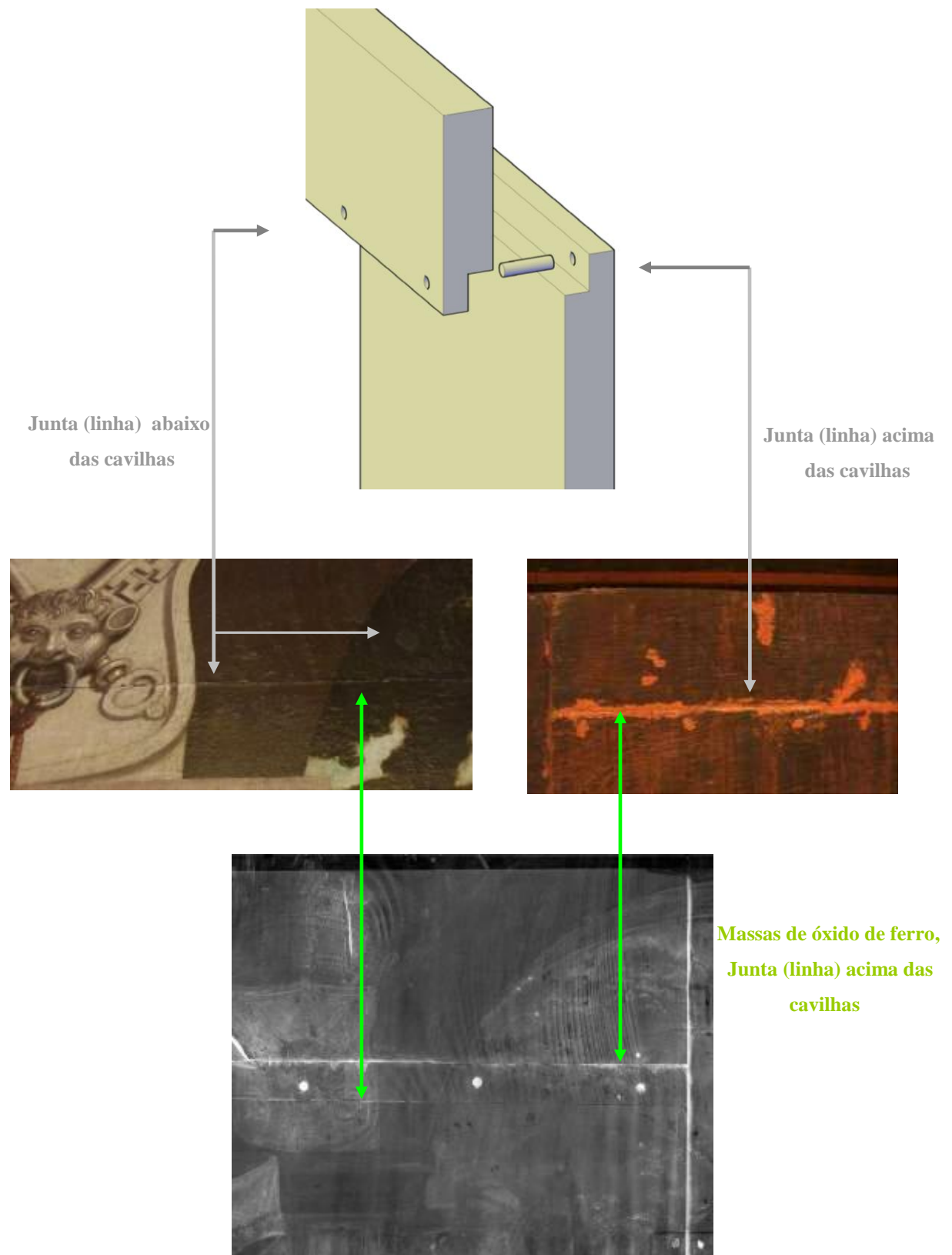
Esquema nº20 – Desenho da união intitulada a «*mezzo legno e com taglio inclinato nelle testate*», presente na pintura italiana *Discesa di Cristo al Limbo*, Bronzino, Museo di Santa Croce, Firenze. (Extraído de: *Dipinti su Tavola: La técnica e la conservazione dei supporti*. p. 94).



Esquema nº21 – Desenho das juntas intituladas «Bevel» e «Ganzepe double» encontradas nas pinturas da Charola do Convento de Cristo em Tomar. (Extraído de: HENRIQUES, Frederico; BAILÃO, Ana; GARCIA, Miguel – The conservation-restoration of the “Charola” paintings of the Convent of Christ in Tomar. In *e_conservation*. p 55.)

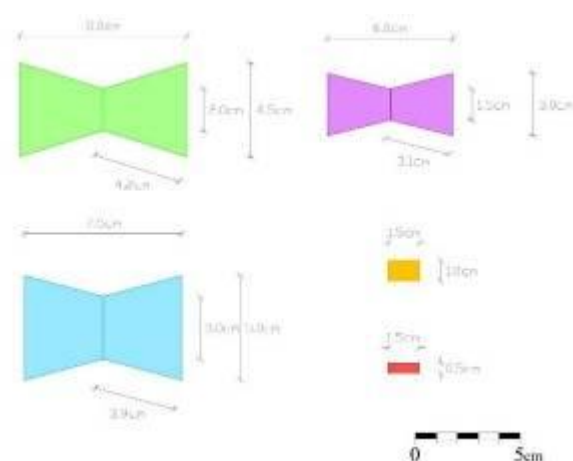
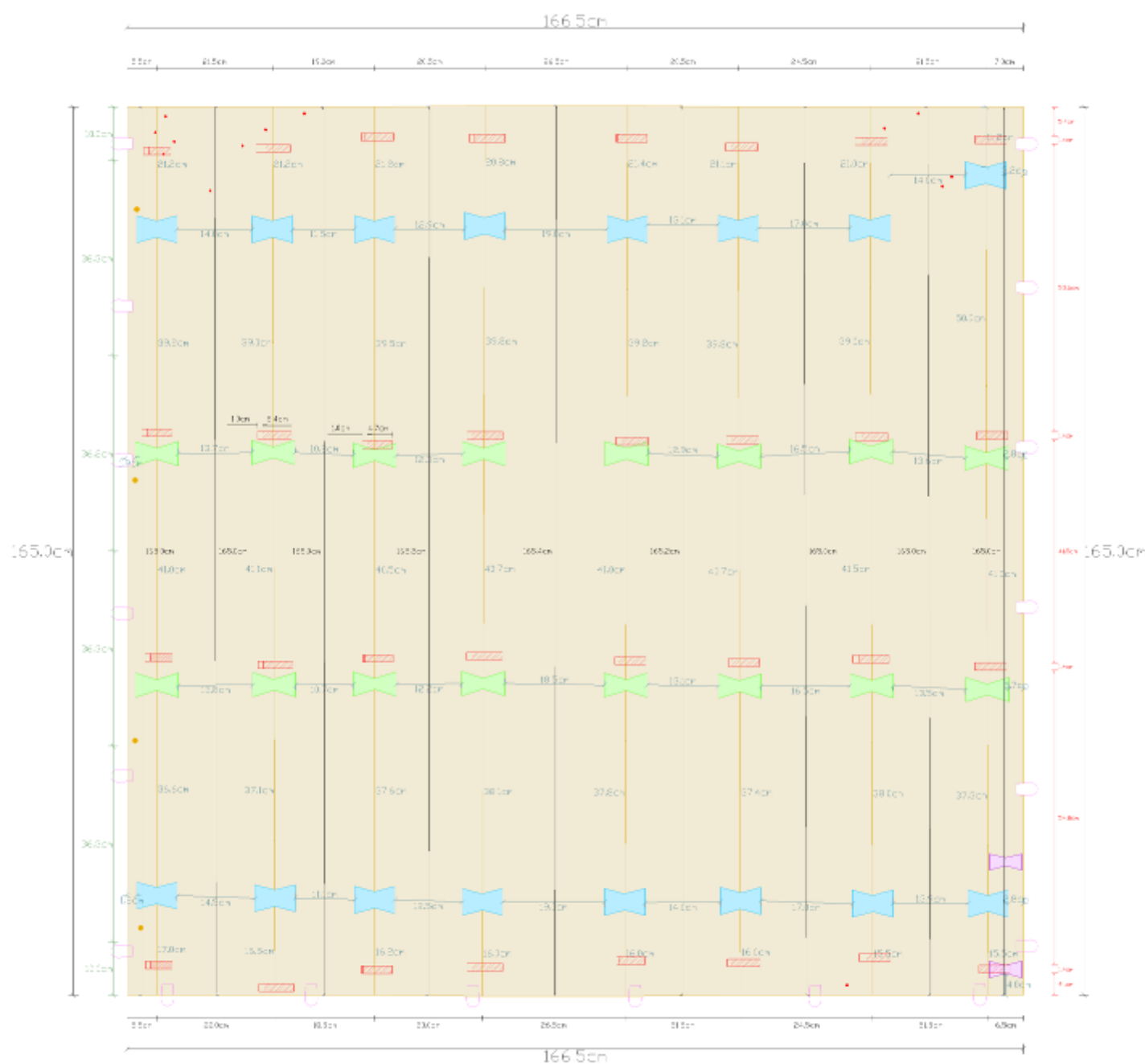


Esquema nº22 – Ensaio de representação 3D; Pormenor de uma hipotética junta a meia madeira reforçada com cavilhas de fora a fora como julgamos suceder na tábuia com acrecento da pintura *S. Pedro*. (Imagem obtida através do programa informático Auto CAD)

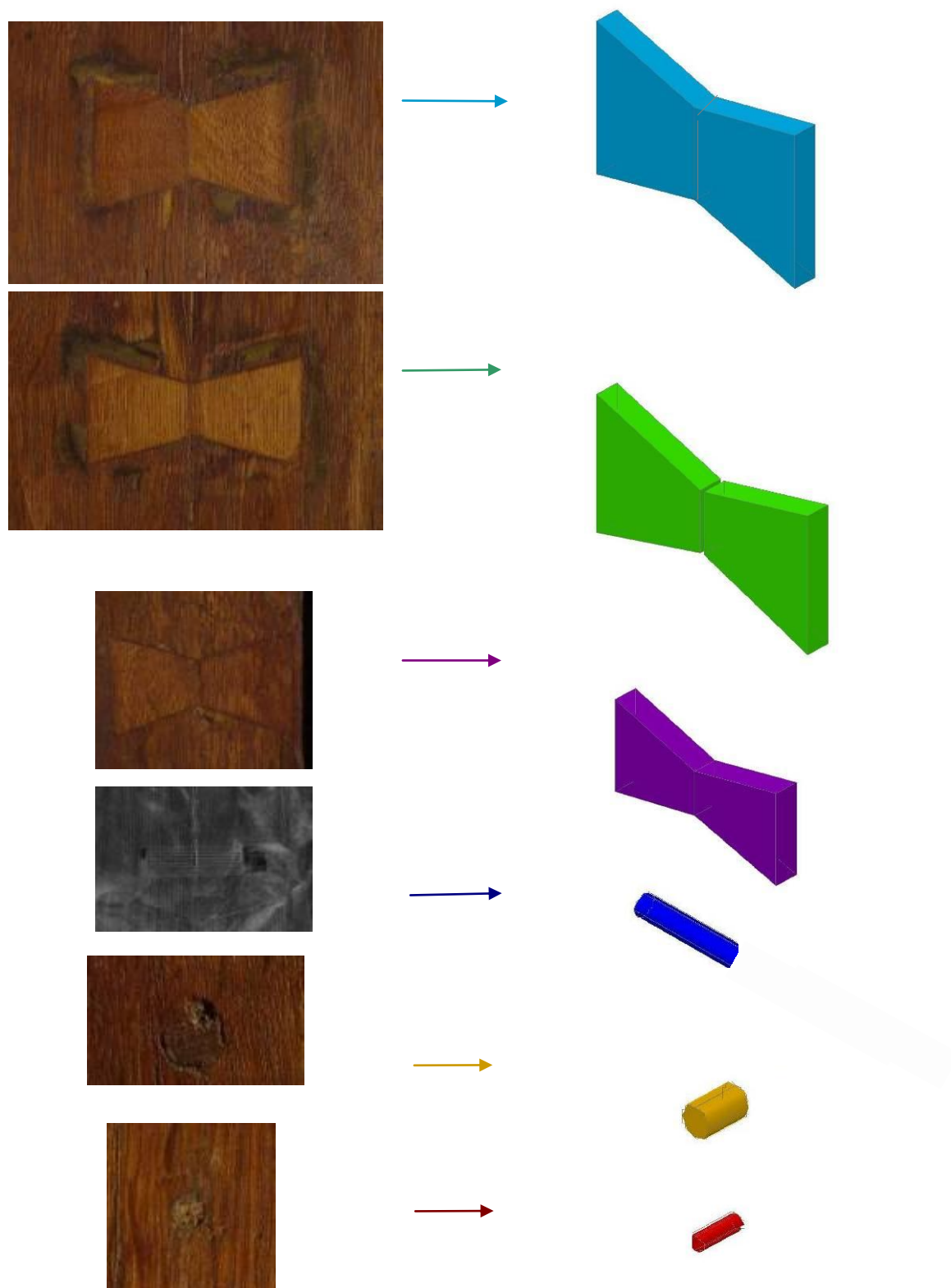


Esquema nº23 – Justificação com paralelismo e correspondências entre esquemas, fotos e rx para a conclusão: junta “a meia madeira” reforçada com cavilhas de fora a fora, que julgamos suceder na tábuia com acrecento da pintura *S. Pedro*.

Esquema nº24 – Levantamento à escala do suporte do *S. Sebastião*.
(Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD)



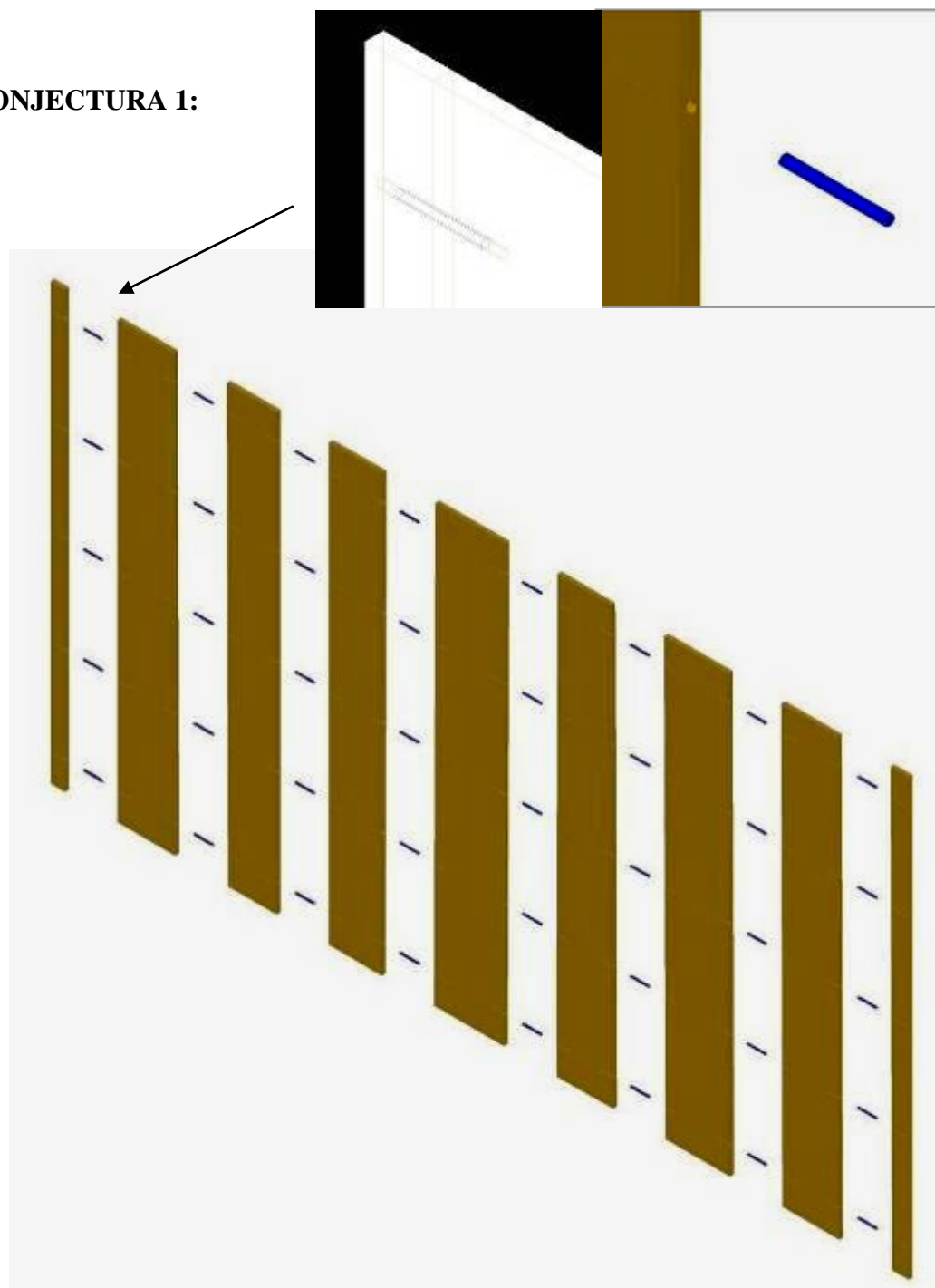
Esquema n° 25 – Levantamento à escala do suporte do *Pentecostes*. (Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD)



Esquema nº 27 – Representação 3D das diferentes ensamblagens presentes no suporte da pintura do *Pentecostes*. As diferentes cores distinguem os elementos constituintes:

1 – Caudas de andorinha (curtas); **2** – Caudas de andorinha (compridas); **3** - Caudas de andorinha (pequenas); **4** – Cavilhas primitivas; **5** – Cavilhas de 1cm de diâmetro; **6** - Cavilhas de 0,5cm de diâmetro. (Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD).

CONJECTURA 1:

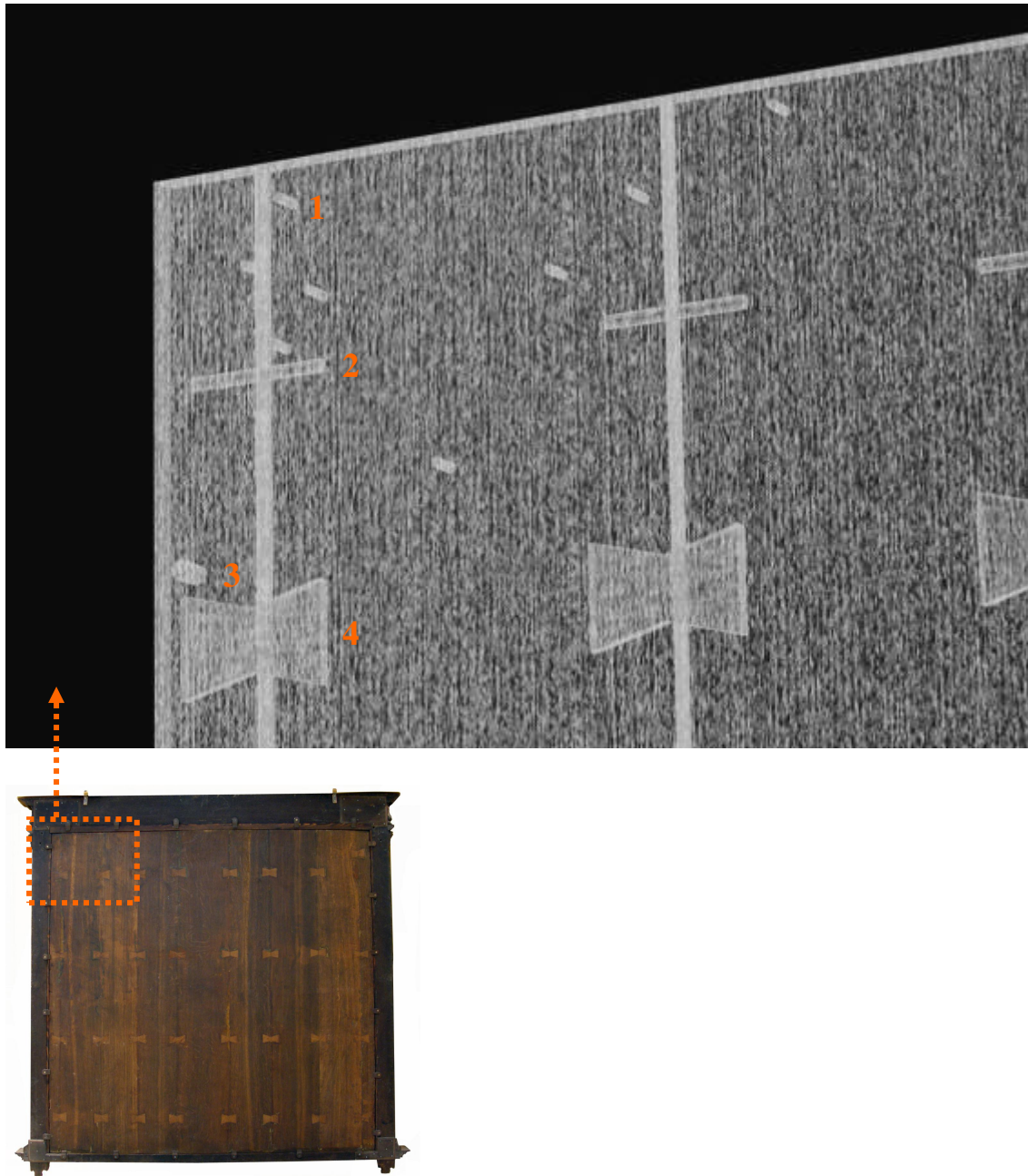


Esquema nº28 – Ensaio de representação 3D da proposta inicial de localização e dimensões das ensamblagens primitivas do suporte da pintura do *Pentecostes*. Conjectura anterior à realização do rx:

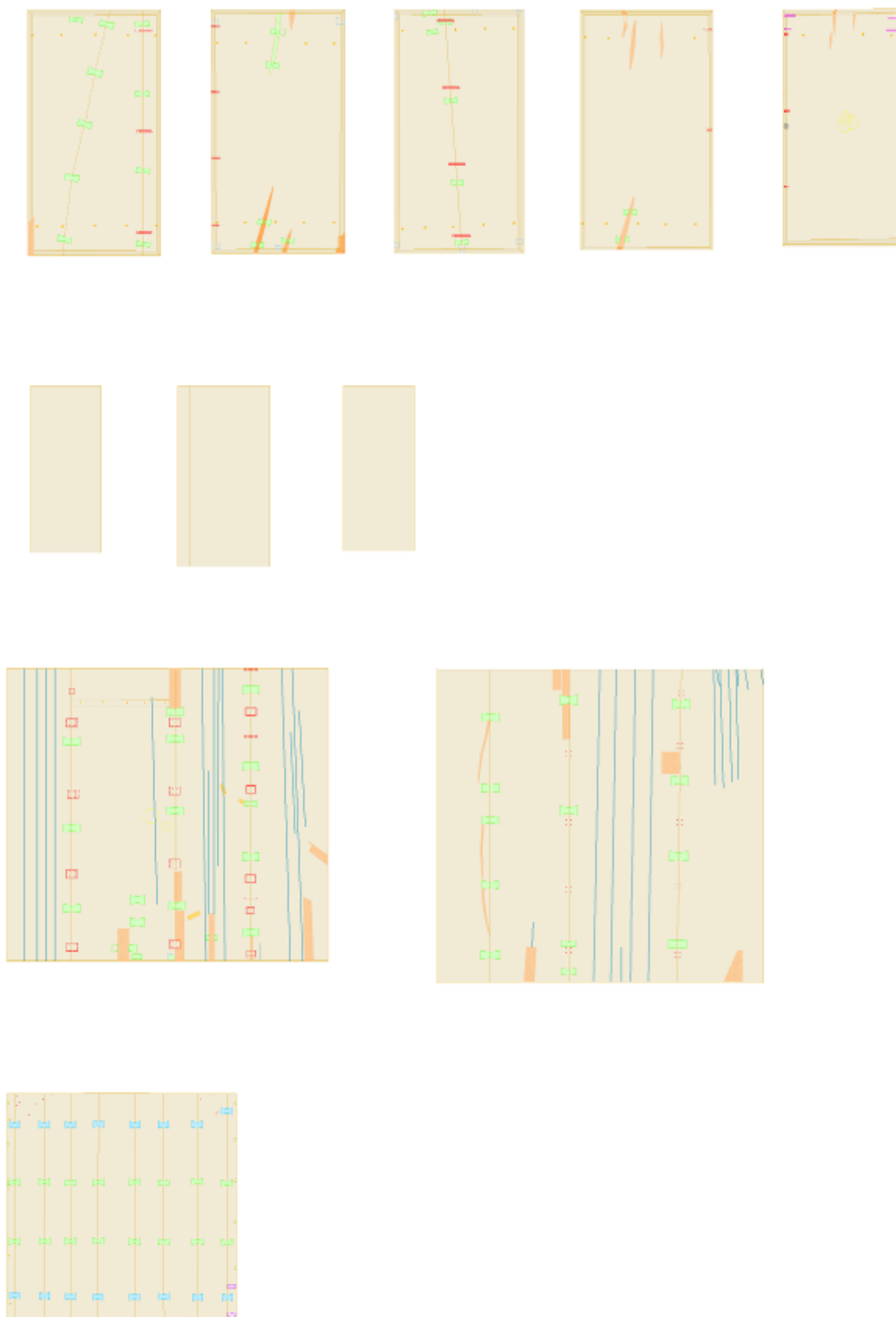
— Cavilhas cilíndricas de 0,7cm de diâmetro.

(Imagem obtida através do programa informático denominado Auto CAD)

CONJECTURA 2:



Esquema nº29 – Ensaio para estudo das representações 3D e simulações das propostas (com efeito radiografia). Pormenor da possível localização e dimensão da ensamblagem primitiva e adições posteriores do suporte da pintura do *Pentecostes*. Conjectura anterior à realização do rx: (nº2) Proposta de cavilha em conjugação com os elementos reais (nº1, 3, 4).
(Imagens obtidas através dos programas informáticos denominados Auto CAD e 3D Studio Max)



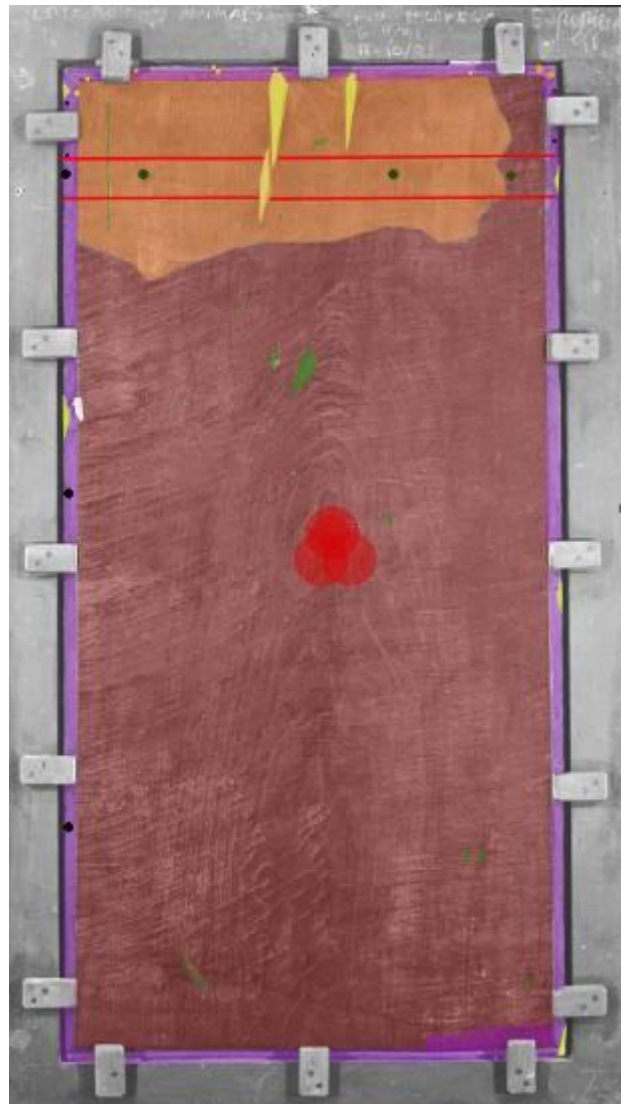
Esquema n°30 – Disposição comparativa da escala das obras do núcleo em estudo. (Em Auto CAD)



Esquema nº 31 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte) da *Criação dos Animais*.

Legenda:

- * – Destacamento do estrato pictórico;
- * – Presença de cavilhas;
- * – Estalados no sentido do veio da madeira;
- * – Deformações da superfície (suporte);
- * – Lacunas pictóricas (suporte visível);
- * – Estalados das juntas e fissuras.



Esquema nº 32 – Estado de conservação do suporte da *Criação dos Animais*.

Legenda:

- * – Lacunas volumétricas e orifícios;
- * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original);
- * – Marcas de desbaste da superfície da madeira (restauro);
- * – Cavilhas;
- * – Superfície e pingos de cera;
- * – Juntas das tábuas do painel; chanfres e rebaixos;
- * – Fendas e fissuras;
- * – Incisões.
- * – Embutidos.



Esquema nº 33 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte) da *Anunciação*.

Legenda:

- * – Destacamento do estrato pictórico;
- * – Presença de cavilhas;
- * – Estalados no sentido do veio da madeira;
- * – Deformações da superfície (suporte);
- * – Lacunas pictóricas (suporte visível);
- * – Estalados das juntas e fissuras.



Esquema nº 34 – Estado de conservação do suporte da *Anunciação*.

Legenda:

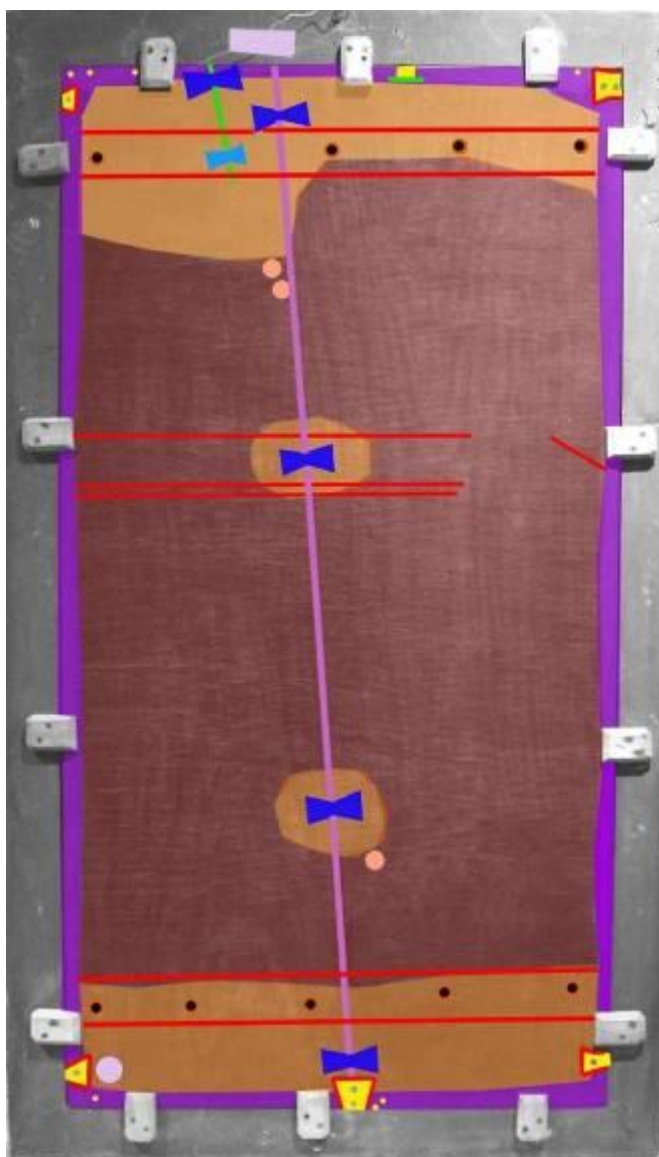
- * – Lacunas volumétricas e orifícios;
- * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original);
- * – Marcas de desbaste da superfície da madeira (restauro);
- * – Cavilhas;
- * – Duplas caudas de andorinha;
- * – Juntas das tábuas do painel; chanfres e rebaixos;
- * – Fendas e fissuras;
- * – Incisões.
- * – Embutidos.



Esquema nº 35 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte) da *Visitação*.

Legenda:

- * – Destacamento do estrato pictórico;
- * – Presença de cavilhas;
- * – Estalados no sentido do veio da madeira;
- * – Saliências dos nós da madeira.
- * – Deformações da superfície (suporte);
- * – Lacunas pictóricas (suporte visível);
- * – Estalados das juntas e fissuras.



Esquema nº 36 – Estado de conservação do suporte da *Visitação*.

Legenda:

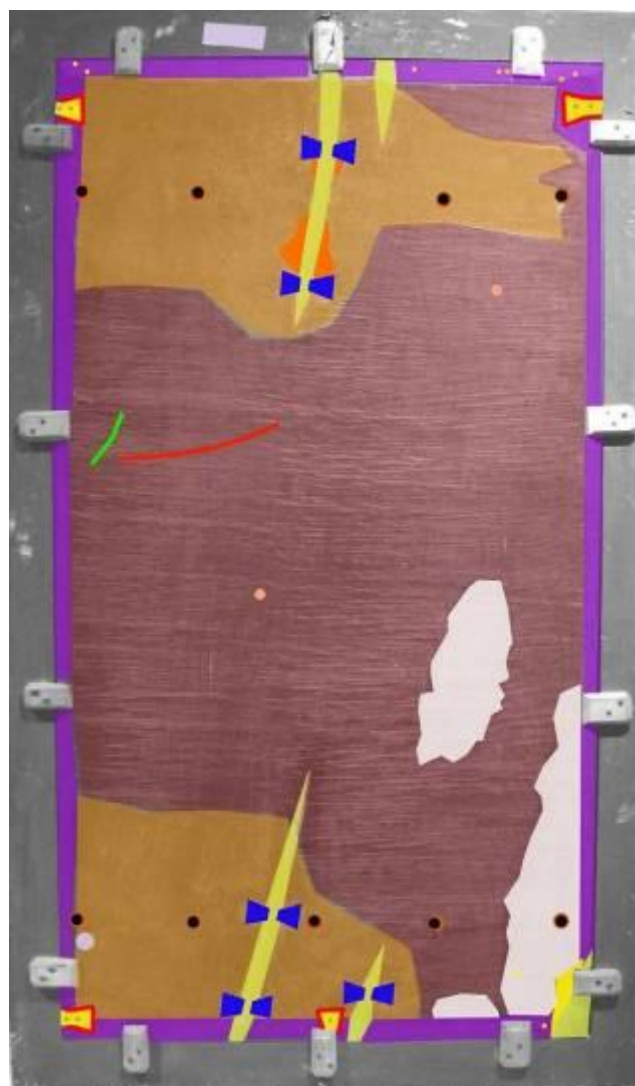
- * – Lacunas volumétricas e orifícios;
- * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original);
- * – Marcas de desbaste da superfície da madeira (restauro);
- * – Cavilhas;
- * – Nós da madeira e deformações;
- * – Duplas caudas de andorinha;
- * – Juntas das tábuas do painel; chanfres e rebaixos;
- * – Fendas e fissuras;
- * – Incisões.
- * – Embutidos.



Esquema nº 37 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte) da *Circuncisão*.

Legenda:

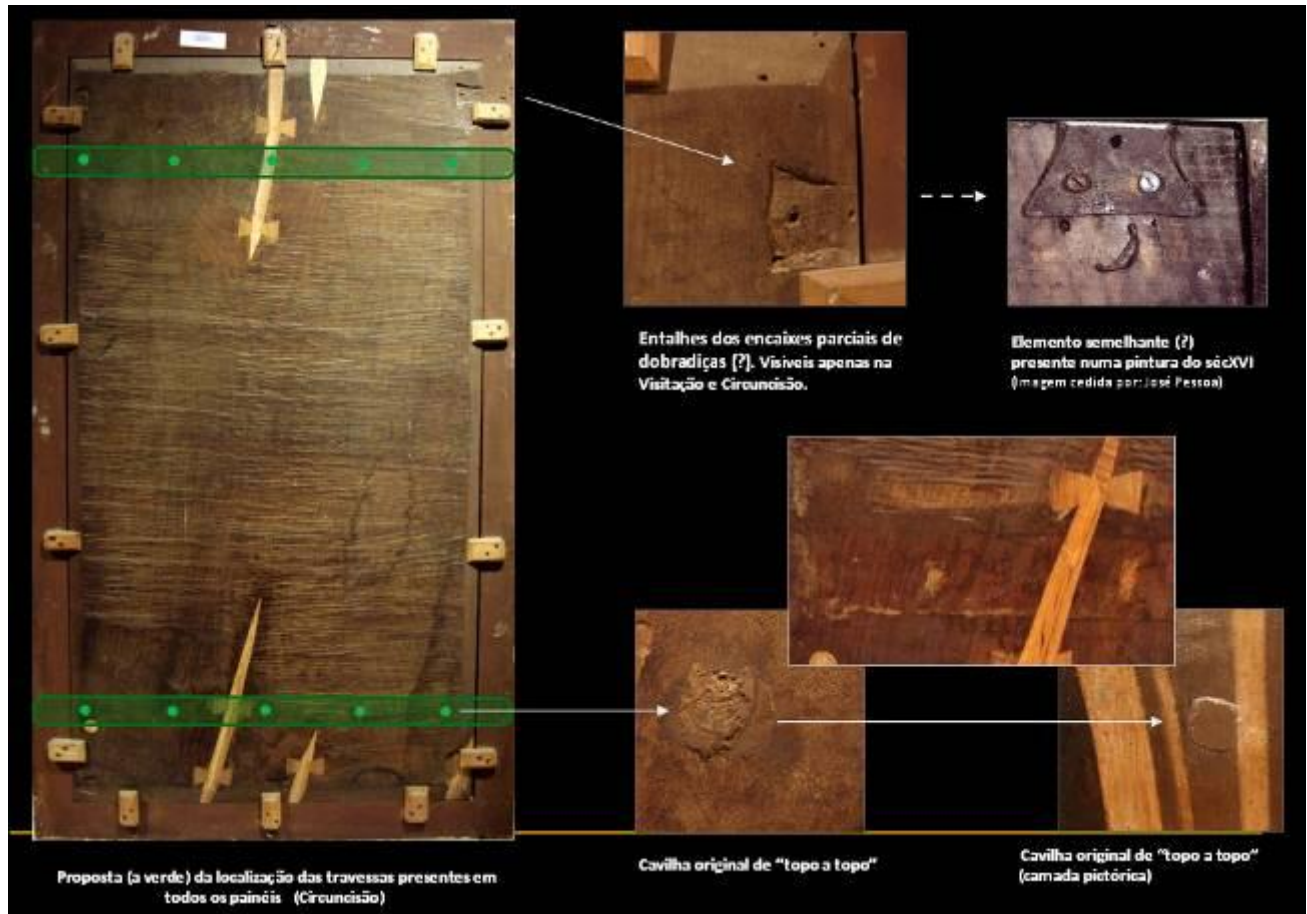
- * – Destacamento do estrato pictórico;
- * – Presença de cavilhas;
- * – Estalados no sentido do veio da madeira;
- * – Saliências dos nós da madeira.
- * – Deformações da superfície (suporte);
- * – Lacunas pictóricas (suporte visível);
- * – Estalados das juntas e fissuras.



Esquema nº 38 – Estado de conservação do suporte da *Circuncisão*.

Legenda:

- * – Lacunas volumétricas e orifícios;
- * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original);
- * – Marcas de desbaste da superfície da madeira (restauro);
- * – Cavilhas;
- * – Manchas de humidade;
- * – Duplas caudas de andorinha;
- * – Juntas das tábuas do painel; chanfres e rebaixos;
- * – Fendas e fissuras;
- * – Incisões;
- * – Embutidos;
- * – Nós da madeira e deformações.



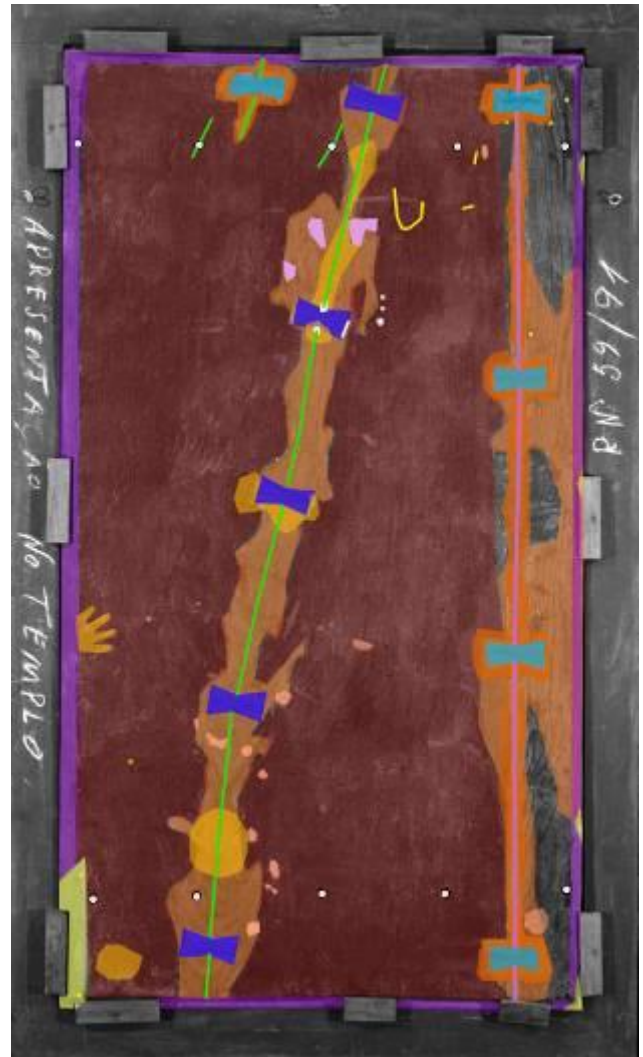
Esquema nº 39 – Proposta de localização das travessas de reforço fixas por cavilhas de “topo a topo”, segundo marcas presentes na superfície; Entalhes dos encaixes parciais de dobradiças possivelmente semelhantes ao elemento encontrado numa fotografia de uma pintura do séc.XVI (Arquivo pessoal de José Pessoa).



Esquema nº 40– Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte) da *Apresentação no Templo*.

Legenda:

- * – Destacamento do estrato pictórico;
- * – Presença de cavilhas;
- * – Estalados das juntas e fissuras.
- * – Estalados no sentido do veio da madeira;



Esquema nº 41 – Estado de conservação do suporte da *Apresentação no Templo*.

Legenda:

- * – Lacunas volumétricas e orifícios;
- * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original);
- * – Marcas de desbaste da superfície da madeira (restauro);
- 0 – Cavilhas parcialmente em falta;
- * – Junta das tábuas do painel;
- * – Duplas caudas de andorinha;
- * – Chanfres e rebaixos;
- * – Fendas e fissuras;
- * – Incisões;
- * – Embutidos;
- * – Nós da madeira e deformações.



Esquema nº 42 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte) do *S. Francisco (Tríptico Cook)*.

Legenda:

- * – Estalados no sentido do veio da madeira;
- * – Lacunas pictóricas (suporte visível);
- * – Estalados das juntas e fissuras.



Esquema nº 43 – Estado de conservação do suporte do *S. Francisco (Tríptico Cook)*.

Legenda:

- * – Lacunas volumétricas;
- * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original);
- * – Tonalização da madeira;
- * – Inscrições;
- * – Incisões;
- * – Orifícios;
- * – Nós da madeira e deformações.



Esquema n° 44 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte) da *Lamentação sobre corpo de Cristo* (Tríptico Cook).

Legenda:

- * – Estalados no sentido do veio da madeira;
- * – Deformações da superfície (suporte);
- * – Lacunas pictóricas (suporte visível);
- * – Estalados das juntas e fissuras.



Esquema n° 45 – Estado de conservação do suporte da *Lamentação sobre corpo de Cristo* (Tríptico Cook).

Legenda:

- * – Lacunas volumétricas;
- * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original);
- * – Tonalização da madeira;
- * – Inscrições;
- * – Incisões;
- * – Orifícios;
- * – Nós da madeira e deformações.
- * – Junta das tábuas do painel;
- * – Vestígios de ataque de insecto xilófago.



Esquema n° 46 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte) do *S. Francisco (Tríptico Cook)*.

Legenda:

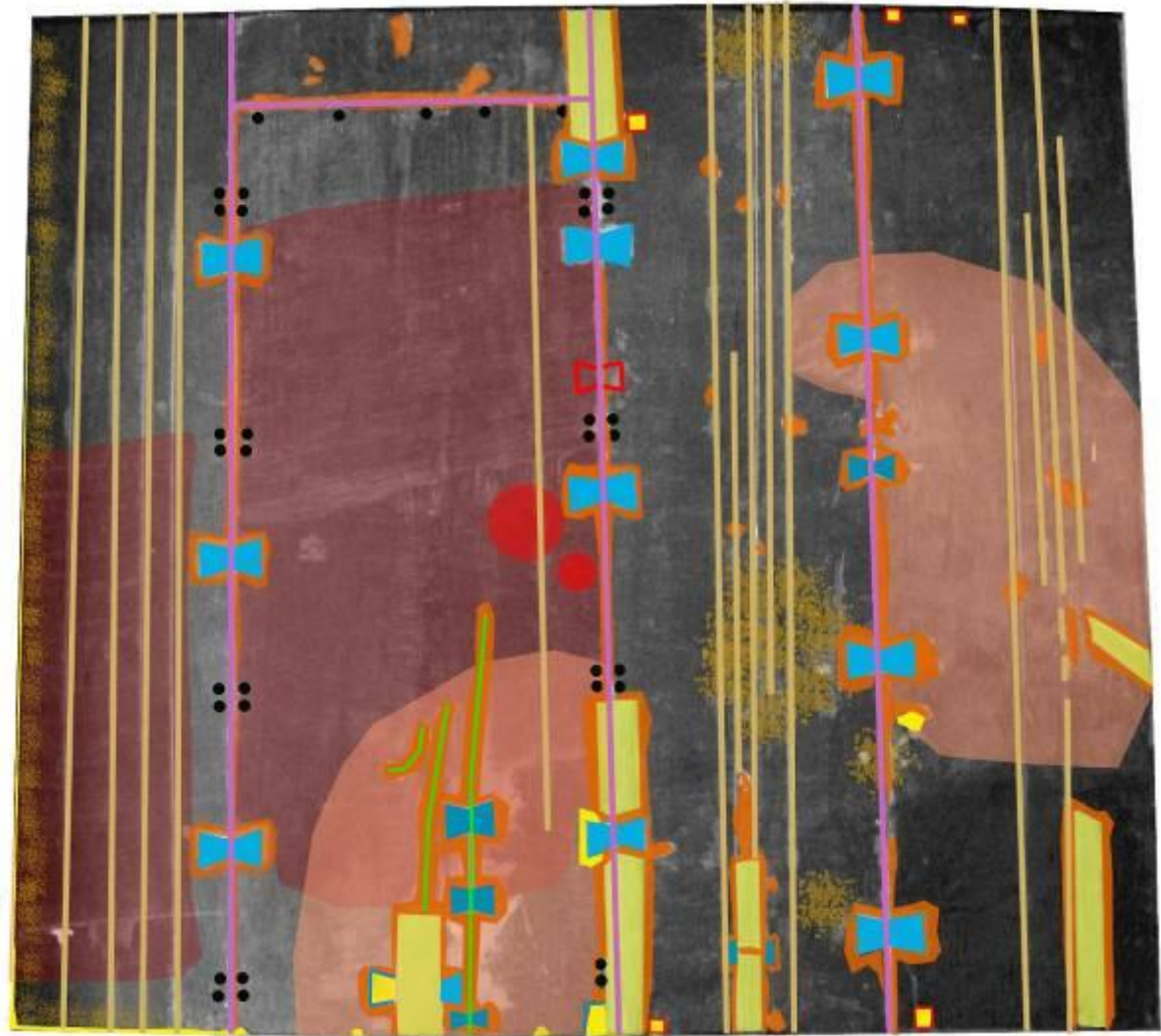
- * – Estalados no sentido do veio da madeira;
- * – Lacunas pictóricas (suporte visível).



Esquema n° 47 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte) do *S. António (Tríptico Cook)*.

Legenda:

- * – Lacunas volumétricas;
- * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original);
- * – Tonalização da madeira;
- * – Inscrições;
- * – Incisões;
- * – Orifícios;
- * – Nós da madeira e deformações.



Esquema n° 48 – Estado de conservação do suporte do *S. Pedro*.

Legenda:

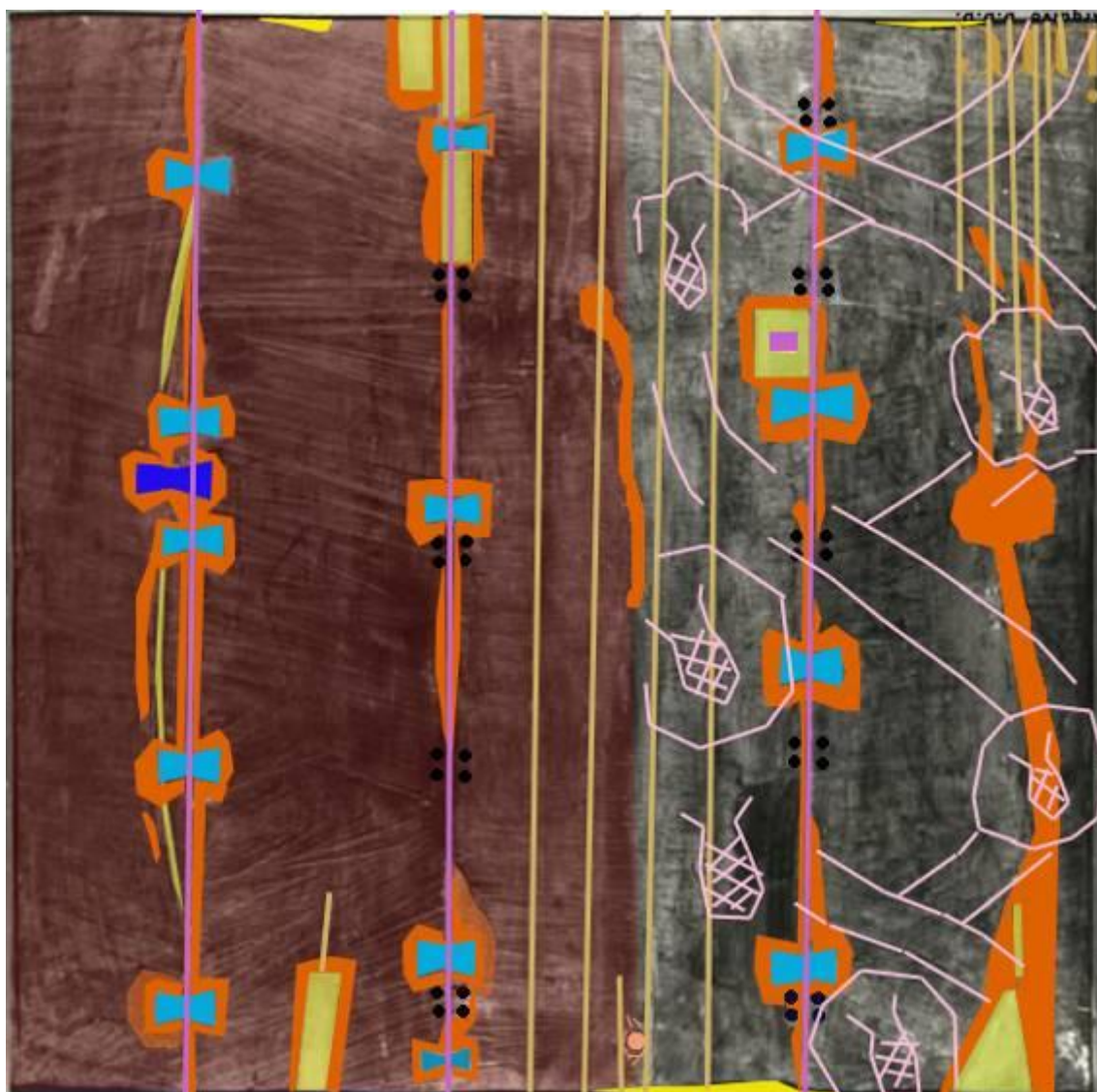
- | | |
|---|---|
| * – Lacunas volumétricas e orifícios; | * – Duplas caudas de andorinha; |
| * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original); | * – Juntas das tábuas do painel; chanfres e rebaixos; |
| * – Marcas de desbaste da superfície da madeira (restauro); | * – Fendas e fissuras; |
| * – Cavilhas; | * – Incisões; |
| * – Nós da madeira e deformações. | * – Embutidos; |



Esquema nº 49 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte)
do *S. Pedro*

Legenda:

- * – Destacamento do estrato pictórico;
- * – Presença de cavilhas;
- * – Estalados no sentido do veio da madeira;
- * – Estalados das juntas e fissuras



Esquema nº 50 – Estado de conservação do suporte do *S. Sebastião*.

Legenda:

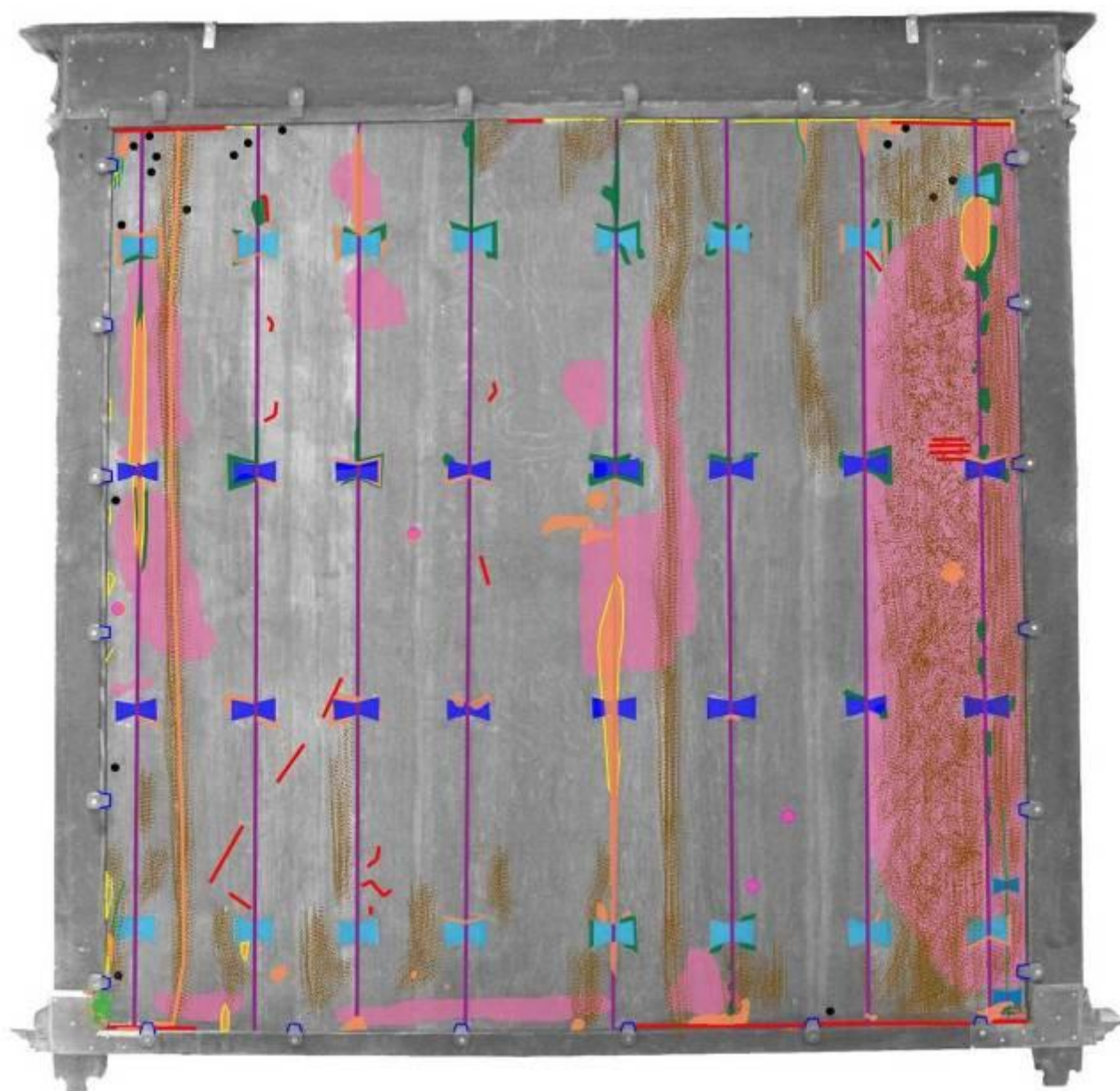
- * – Lacunas volumétricas e orifícios;
- * – Marcas de instrumentos do desbaste primitivo da superfície da madeira (original);
- * – Marcas de desbaste da superfície da madeira (restauro);
- * – Cavilhas;
- * – Nós da madeira e deformações.
- * – Duplas caudas de andorinha;
- * – Juntas das tábuas do painel; chanfres e rebaixos;
- * – Fendas e fissuras;
- * – Incisões;
- * – Embutidos;



Esquema nº 50 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte)
do *S. Sebastião*.

Legenda:

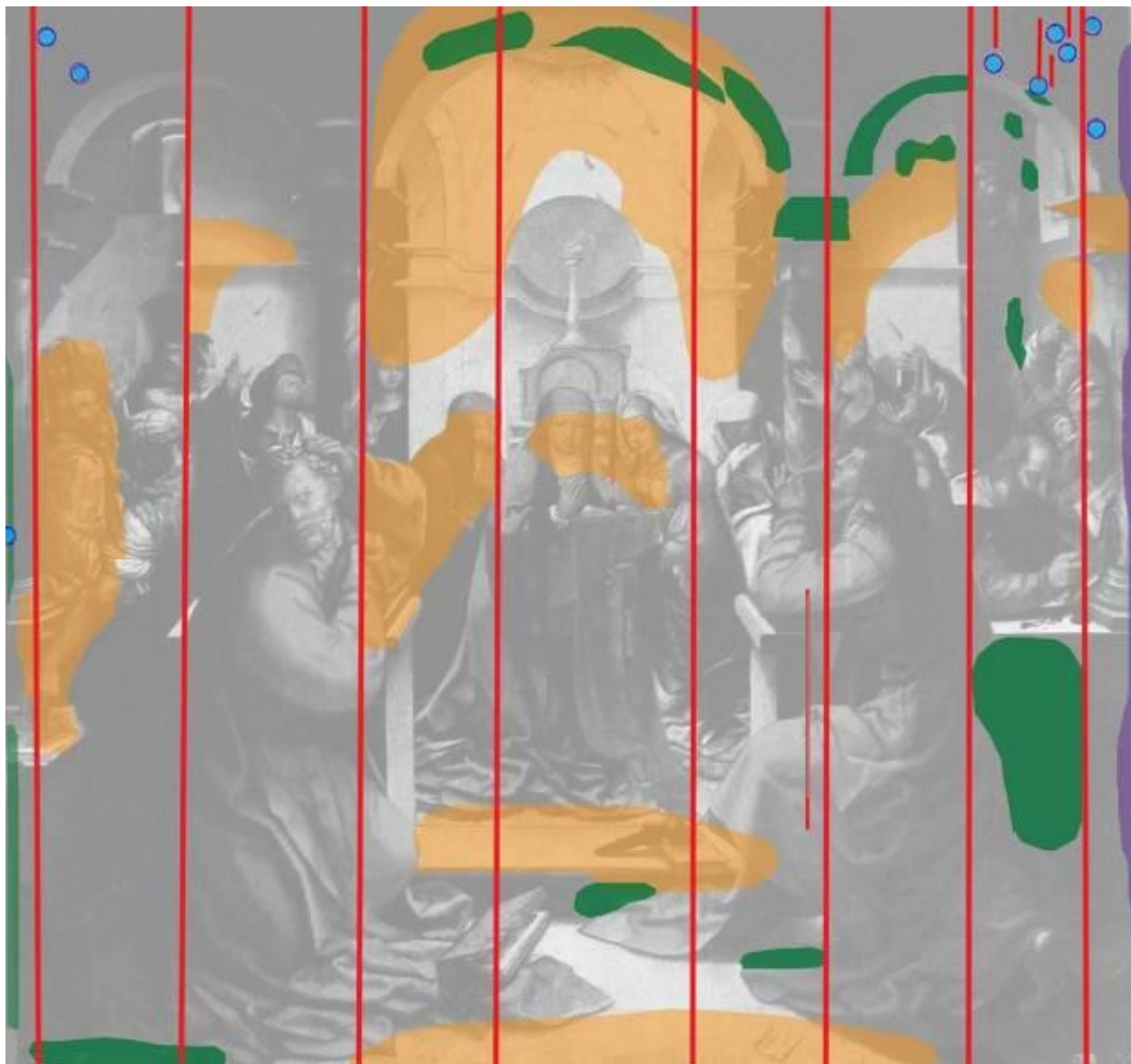
- * – Destacamento do estrato pictórico;
- * – Presença de cavilhas;
- * – Estalados no sentido do veio da madeira;
- * – Estalados das juntas e fissuras



Esquema nº 51 – Estado de conservação do suporte do *Pentecostes*.

Legenda:

- | | |
|--------------------------------------|---|
| ✱ – Lacunas volumétricas; | ✱✱ – Duplas caudas de andorinha; |
| ✱ – Massas de preenchimento cerosas; | ✱ – Juntas das tábuas do painel; chanfres e rebaixos; |
| ✱ – Cavilhas; | ✱ – Fendas e fissuras; |
| ✱ – Vestígios de cera; | ✱ – Incisões. |
| ✱ – Ataque de insecto xilófago; | |



Esquema nº 52 – Estado de conservação da camada pictórica (consequências do suporte)
do *Pentecostes*.

Legenda:

- | | |
|--|---|
| * – Destacamento do estrato pictórico; | * – Deformações da superfície (suporte); |
| * – Presença de cavilhas; | * – Lacunas pictóricas (suporte visível); |
| * – Estalados no sentido do veio da madeira; | * – Estalados das juntas e fissuras. |

ANEXOS

ANEXO I – Imagens contexto geral

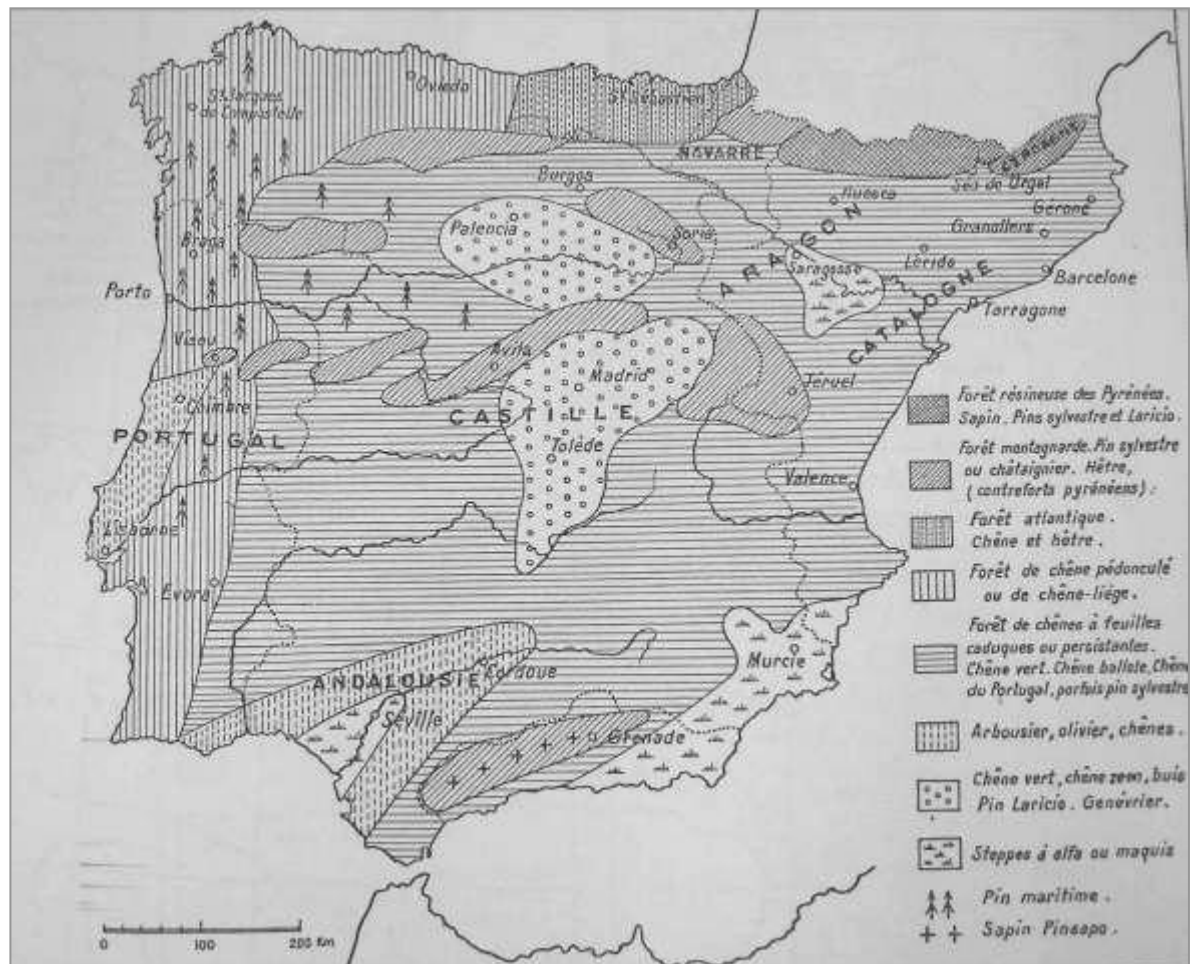


Fig. 1 – Espanha e Portugal, esboço da vegetação florestal do século XVIII. (Extraído de: MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle*. p. 47)

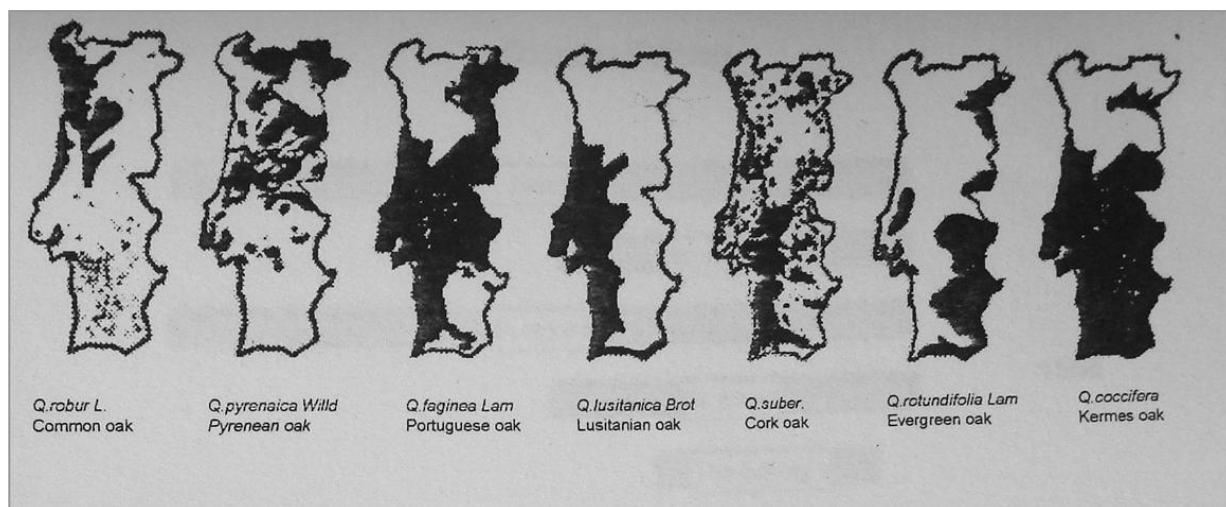


Fig. 2 – Distribuição dos diferentes tipos de Carvalho em Portugal. (Extraído de: KLEIN, Peter; ESTEVES, Lília – Dendrochronological analyses in portuguese panel paintings. p. 216)

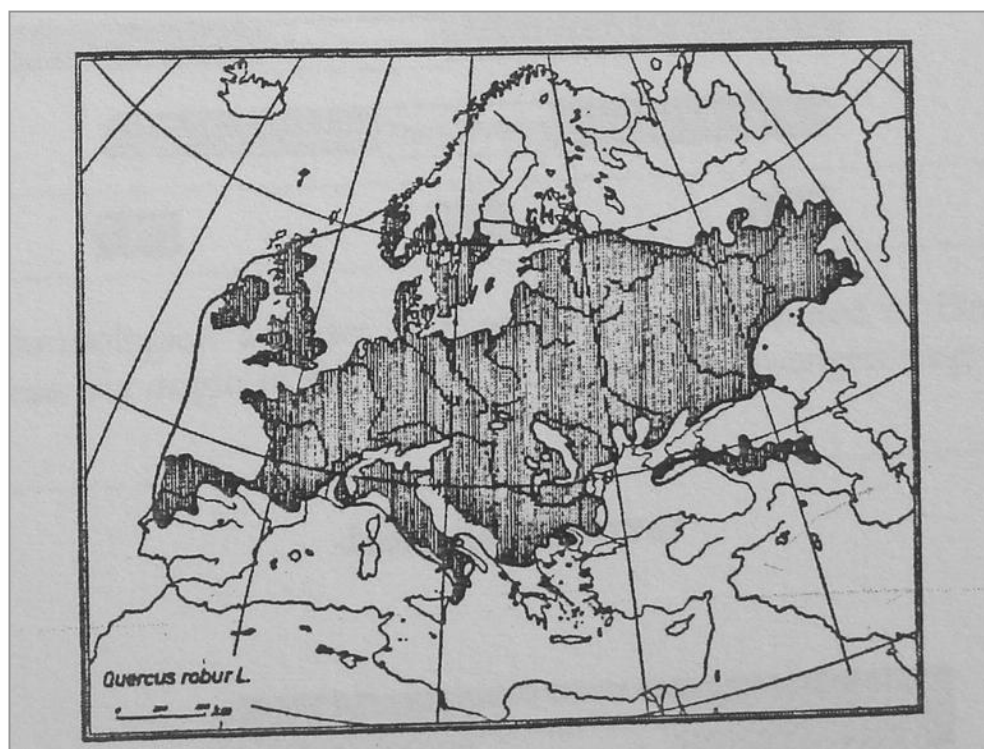


Fig. 3 – Distribuição de Carvalho: Quercus robur na Europa. (Extraído de: KLEIN, Peter; ESTEVES, Lília – Dendrochronological analyses in portuguese panel paintings. p. 216)



Fig. 4 – Escola Portuguesa: Estatística da natureza dos suportes de madeira em Portugal, tabela realizada após os exames científicos. (Extraído de: MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle*. p. 57)

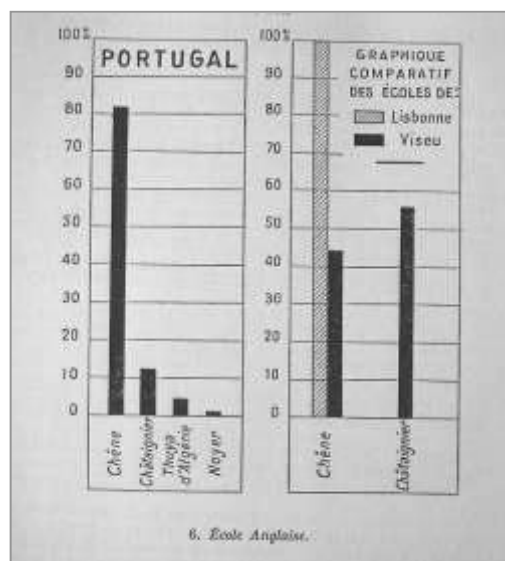


Fig. 5 – Gráficos comparativos do uso das várias essências dentro da Escola Portuguesa e especificamente entre a de Viseu e Lisboa. (Extraído de: MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle*. p. 72)

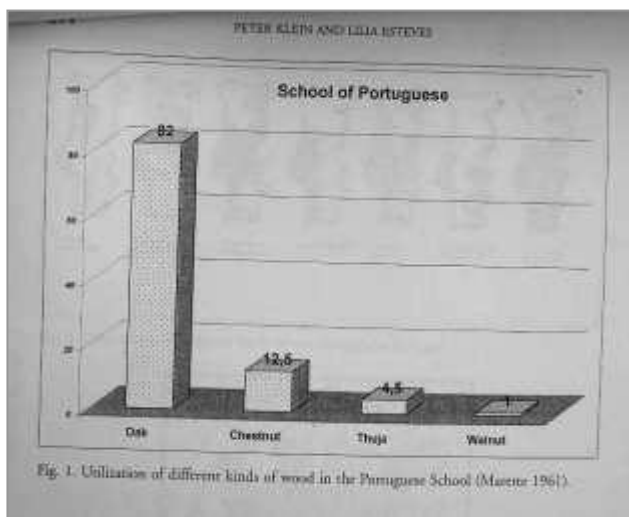


Fig. 6 – Utilização das diversas madeiras na Escola Portuguesa, segundo o estudo de Marette de 1961. (Extraído de: KLEIN, Peter; ESTEVES, Lília – *Dendrochronological analyses in portuguese panel paintings*. p. 214)

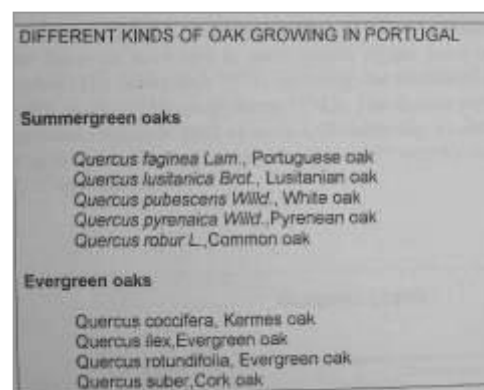


Fig. 7 – Diferentes tipos de Carvalho (Oak) que crescem em Portugal. (Extraído de: KLEIN, Peter; ESTEVES, Lília – *Dendrochronological analyses in portuguese panel paintings*. p. 215)

(after J. MAREITE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961 ; mentioned are only those species used in more than 10 % of the cases)

Principal species used as support	Chest-nut	Oak	Norway spruce	Walnut	Poplar	Norway pine	Fir	Lime
Germany		20 %	21 %			11 %	21 %	21 %
Spain					35 %	42 %		
France		57 %		17 %	11 %			
Italy					90 %			
Portugal	12 %	82 %						
Low Countries		100 %						

Fig. 8 – Espécies de madeira usadas pelas várias escolas de pintura europeia. (Extraído de: VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène; VAN SCHOUTE, Roger – *Painting technique: supports and frames*. In *PACT 13- Art History and Laboratory Scientific Examination of Easel Paintings*, 1986. p.20)



Fig. 9 – Diagrama, segundo Peter Klein representando a distribuição europeia das espécies de carvalho-alvarinho (linha contínua) e carvalho-séssil (linha tracejada). (Extraído de: INSTITUTO. dos Museus e da Conservação – *Cadernos de Conservação e Restauro* 6/7: *O Retábulo flamengo de Évora*. p. 91)

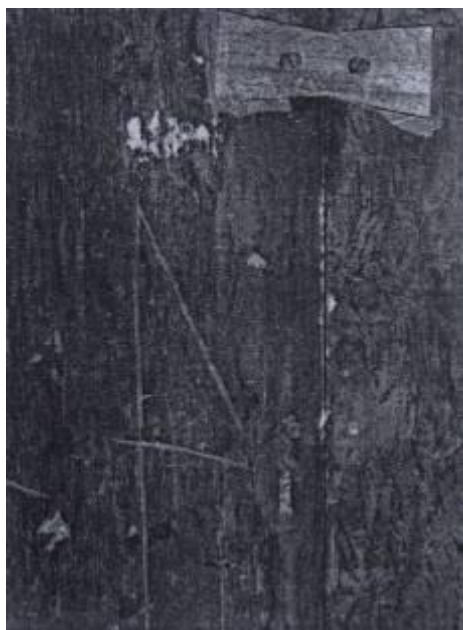


Fig. 10 - Marca de ensamblador no reverso do suporte da pintura *Ascensão de Cristo*, Escola luso-neerlandesa séc. XVI, Convento de Cristo, Tomar. (Extraído de: PEREIRA, Fernando António Baptista (Coord) – *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I.* p.164).



Fig.13 - Marca de ensamblador (?) no reverso do suporte da pintura *Adoração dos Reis Magos* do Retábulo-mor da Sé de Viseu. (Imagem gentilmente cedida pela ArteRestauro).



Fig. 11 – Reverso da pintura *Christ with the Crown of Thorns*, Rijksmuseum Amsterdam, marca de «panelmakers» ou de «colectors» (Extraído de: WALLERT, A.; BIJL, M.– *Two of Many: a Pair of Diptych panels*. In *La Peinture et le Laboratoire*. p. 43)



Fig. 12 – Marca personalizada do panelmaker *Michiel Vrient's* no verso de uma tábuia setecentista flamenga. (Extraído de: GARCIA, Miguel; HENRIQUES, Frederico – *A madeira como suporte na pintura: Um olhar pelo versu*, in *Revista Pedra & Cal*. p.19).



Fig.14 - Marca de ensamblador (?) no reverso do suporte da pintura *Cristo no Horto* do Retábulo-mor da Sé de Viseu. (Imagem gentilmente cedida pela ArteRestauro).



Fig. 15 – Marca original no suporte a meio da pintura da *Morte da Virgem* no bordo direito; Esquema, em perfil, do encaixe da pintura na moldura; Rebaixo com vestígio do chanfro no bordo da *Fuga para o Egito*. (Extraído de: INSTITUTO. dos Museus e da Conservação – *Cadernos de Conservação e Restauro* 6/7: *O Retábulo flamengo de Évora*. p. 43)



Fig. 16 – Pormenor das rosáceas incisas realizadas a compasso no suporte da *Morte da Virgem* do Políptico da Vida da Virgem, Museu de Évora - Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. / Ministério da Cultura (Extraído de: www.matrizpix.imc-ip.pt)



Fig. 17 - Pormenor da rosácea incisa realizada a compasso no suporte da *Apresentação da Virgem no Templo* do Políptico da Vida da Virgem, Museu de Évora - Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. / Ministério da Cultura (Extraído de: www.matrizpix.imc-ip.pt)

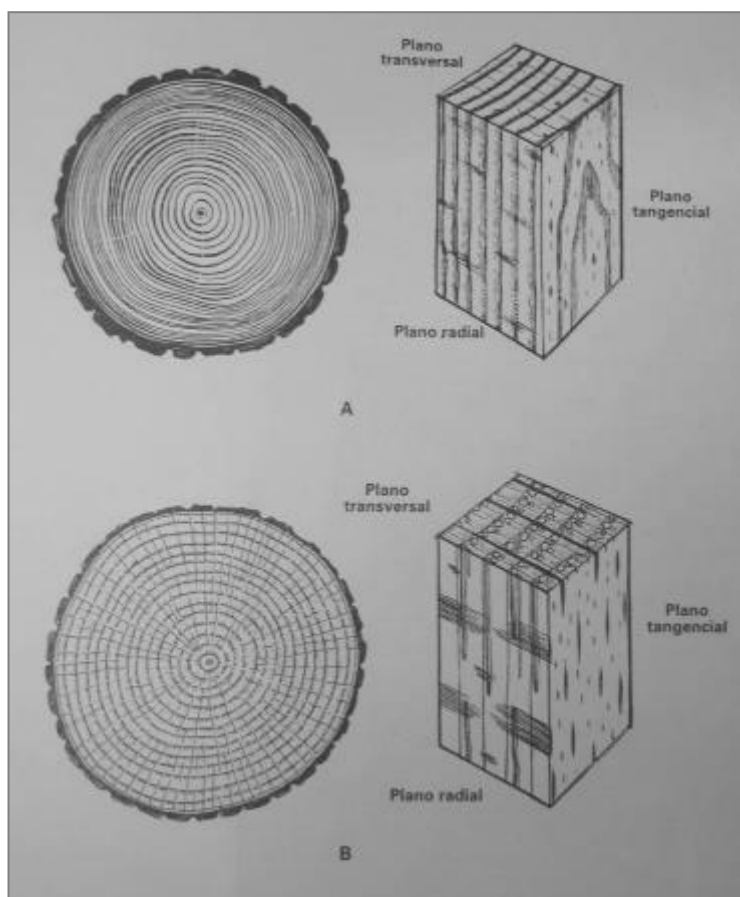


Fig. 18 – Representação esquemática dos planos fundamentais da análise xilológica: A- Resinosa (pinho bravo); B- Folhosa (carvalho). (Extraído de: CARVALHO, Albino – *Madeiras Portuguesas: Estrutura Anatómica, Propriedades e Utilizações*. P.51)

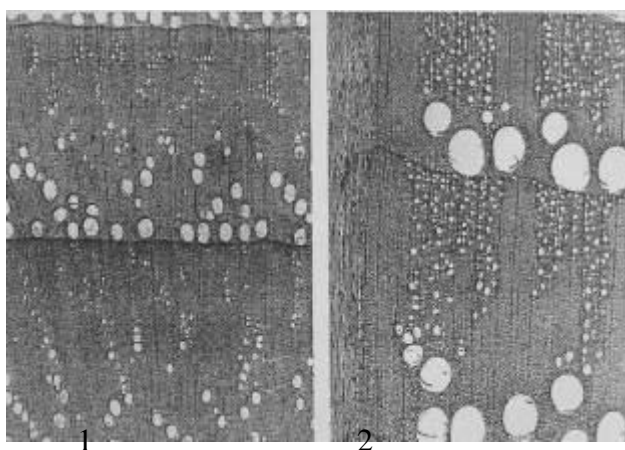


Fig. 19 – 1: Amostra de Castanho, *Castanea sativa*; 2: Amostra de carvalho, *Quercus petraea*. (Extraído de: KLEIN, Peter; ESTEVES, Lília – *Dendrochronological analyses in portuguese panel paintings*. p. 214)



Fig.21 – Efeito visual da secção radial, carvalho. (Extraído de: MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle*. p. 25)



Fig. 22 – Radiografia de pormenor do Painel da Relíquia que revela o aspecto dos três tipos de respiga utilizados na ensamblagem. De baixo para cima, e segundo a designação que utilizamos, notam-se sucessivamente as respigas de tipo 1, de tipo2 e de tipo3.

(Extraído de VANDEVIVERE, Ignace; ABRANTES, Anapaula – *Nuno Gonçalves Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.)

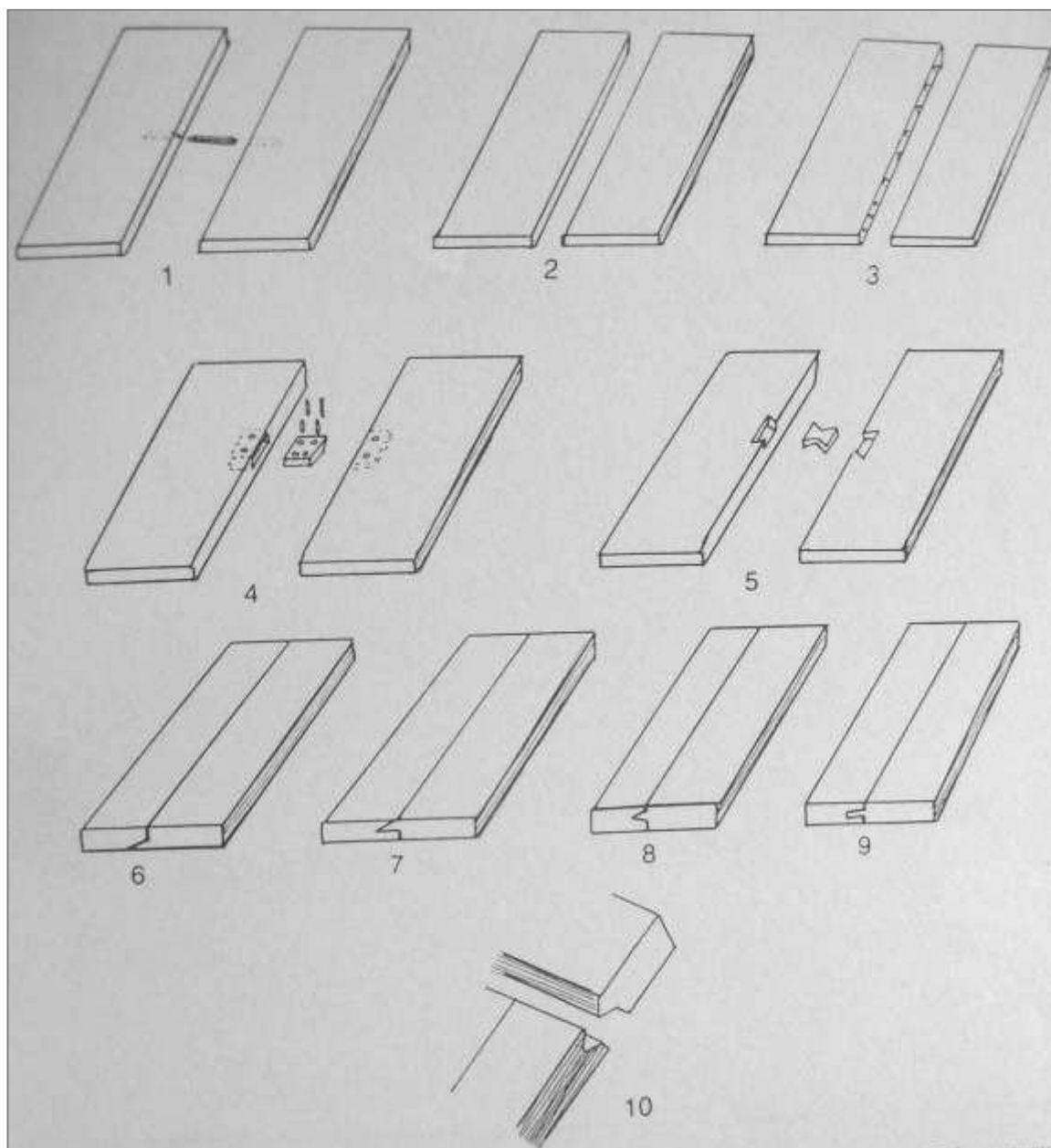


Fig. 23 – Métodos de ensablagem e tipologias de junta observados em painéis flamengos do séc. XV ao XVII. 1- Junta viva e cavilha; 2 – Junta viva; 3– Junta viva com incisões para potenciar a adesão da colagem (menos frequente); 4 – Ensablagem com taleira travada e reforçada com quatro cavilhas de topo a topo; 5 – Ensablagem com dupla cauda de andorinha; 6 e 7 – Junta a meia madeira; 8 e 9 – Juntas de sistemas macho-fêmea; 10 – perfilamento de junta não colada de pranchas sobrepostas horizontalmente acima das verticais, como é exemplo *The Descent from the Cross, Antwerp Cathedral*. (Extraído de: VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène ; VAN SHOUTE, Roger – *Painting Technique : Supports and Frames*. In *PACT 13*, 1998. p.21)

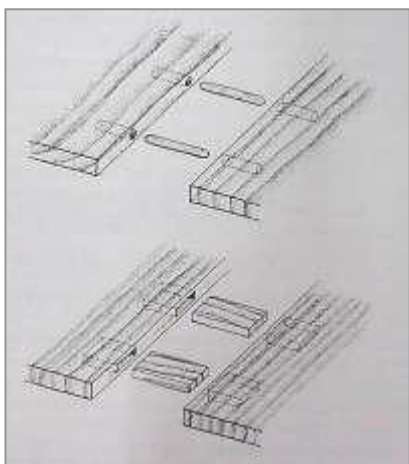


Fig. 24 – Uniões italianas por cavilha cilíndrica e taleira de madeira. (Extraído de GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *Proceedings Painted Wood: History and Conservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998.,p.120.).

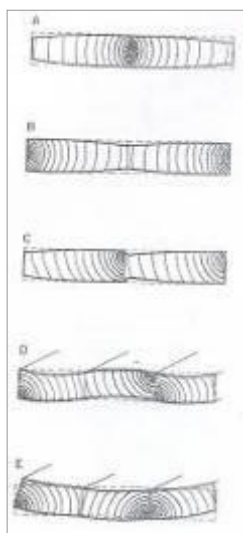


Fig. 27 – Deformações/empenos que podem ocorrer nas diferentes formas de unir tábuas. Sendo a mais vantajosa denominada *junta de canto*, com as fibras da madeira alinhadas alternadamente. (Extraído de: Apontamentos académicos.)

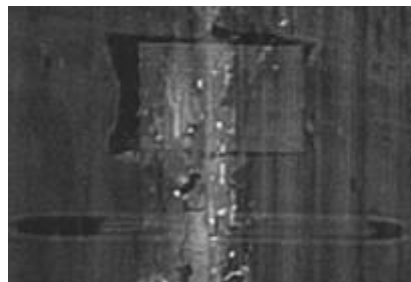


Fig. 25 – Exemplo da conjugação dos sistemas taleira simples e cavilha, nas pinturas do Mestre do Sardoal. (Extraído de: CENTRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Estudo Técnico-Científico de pinturas sobre madeira do Mestre do Sardoal*.p.7)



Fig. 26 – Exemplo do sistema de taleira simples. (Extraído de: CENTRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Estudo Técnico-Científico de 16 pinturas sobre madeira da Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta* p.18).

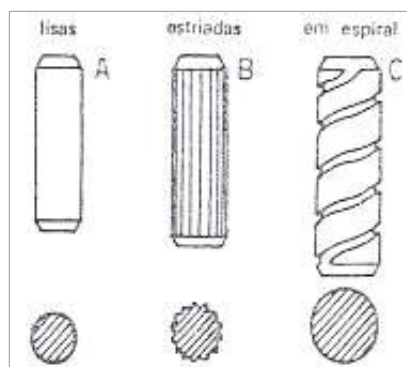


Fig. 28 – Diferentes tipologias de cavilhas de madeira. Sendo A e a B as mais eficazes por aderirem melhor. (Extraído de: Apontamentos académicos.)

Tipologia de caudas: anterior

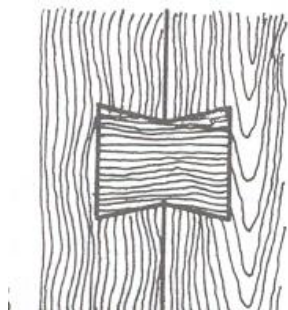


Fig. 29 – Dupla cauda de andorinha colocada em sentido oposto ao veio da madeira. (Extraído de PERUSINI, Giuseppina – *Il Restauro dei dipinti e delle sculture lignee, storia, teorie e tecniche*. 2ªed. Udine: Del Bianco Editore, [s.d.]. p.214).

Tipologia de caudas: actuais

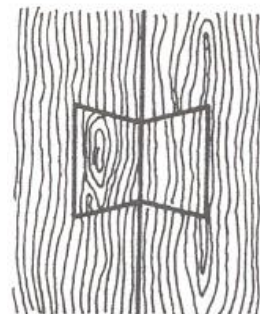


Fig. 30 – Dupla cauda de andorinha cortada e colocada no sentido do veio. (Extraído de PERUSINI, Giuseppina – *Il Restauro dei dipinti e delle sculture lignee, storia, teorie e tecniche*. 2ªed. Udine: Del Bianco Editore, [s.d.]. p.214).

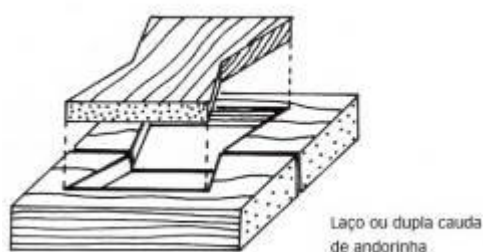


Fig. 31 – Dupla cauda de andorinha colocada perpendicularmente ao sentido do veio. (Extraído de LISBOA. Instituto Português de Museus. – *Normas de Inventário artes plásticas e artes decorativas: Mobiliário*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004. p.39.).

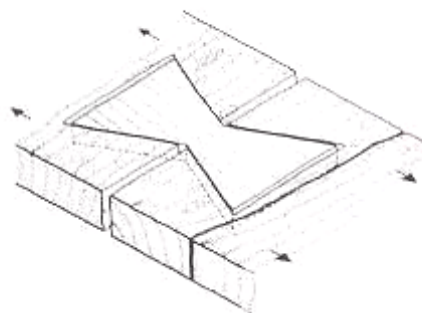


Fig. 32 – Fenda provocada por tensões no painel unido por dupla cauda de andorinha colocada perpendicularmente ao sentido do veio da madeira. (Extraído de GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *Proceedings Painted Wood: History and Conservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1998.,p.120.).

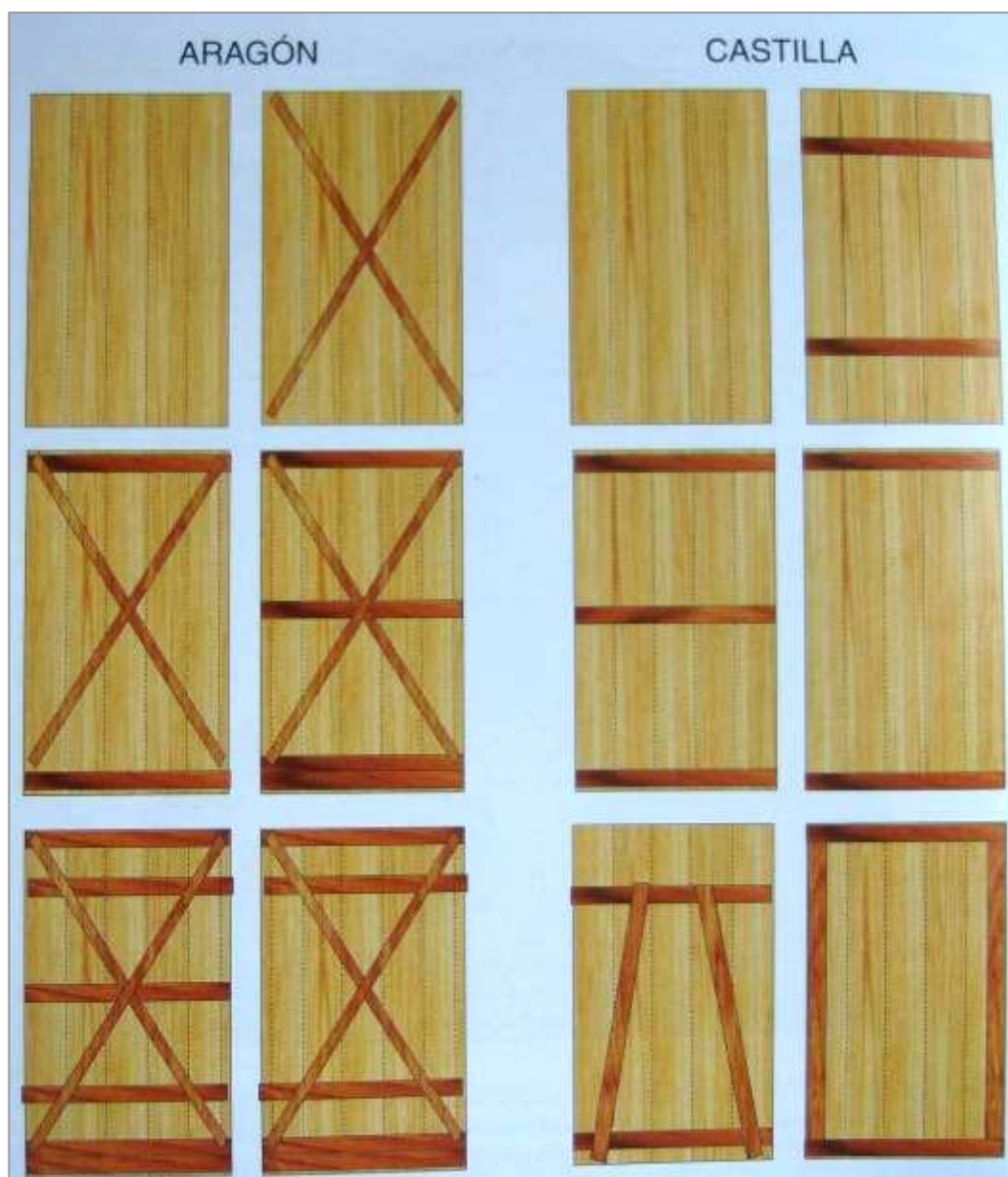


Fig. 33 – Caso espanhol: Existe uma clara diferenciação entre a tipologia da distribuição dos travessões na marcenaria dos retábulos, dependendo da sua zona de origem. Mais simples na Escola Castelhana relativamente à zona levantina com as denominadas “aspas de St. André” e suas derivações.
(Extraído de: VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*.p. 64)



Fig. 34 – Reverso da pala do *Baptismo de Cristo* de Vasco Fernandes, Museu Grão Vasco, exemplo da colocação de «tarugos» ou «tacos» de madeira.
(Fotografia pertencente ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedida para esta dissertação.)

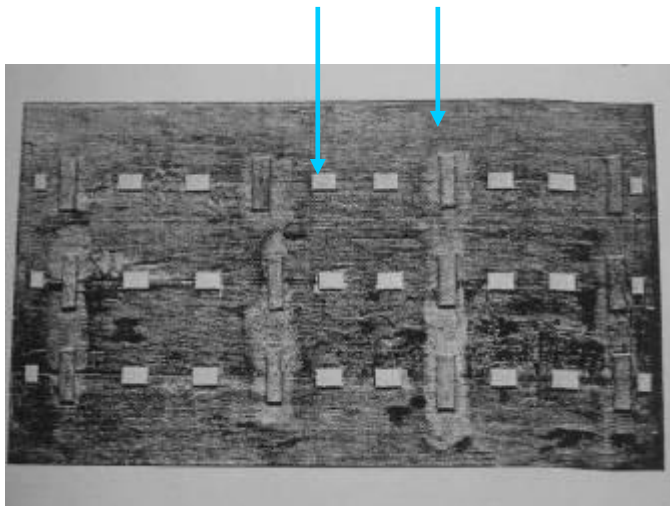


Fig. 34 (1) – Reforço das juntas com “taquets” ou «tacos» / «tarugos» de madeira. Os verticais semi embutidos são do séc. XIX e os horizontais colados de 1951. (Extraído de: VERMEERSCH, Valentin – *Les Primitifs Flamands*. p.LV.)



Fig. 35 – Reverso da pintura do *Apóstolo Tiago* de autor desconhecido, séc. XVI, Museu Almeida Moreira com exemplo da colocação de uma «toledana».
(Fotografia pertencente ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedida para esta dissertação.)



Fig. 36 – Oficina de marcenaria do IJF em 1977, exemplo da execução de várias «sangrias» com colocação de taliscas no reverso da pala de *S. Pedro* de Gaspar Vaz, séc. XVI, do Mosteiro de S. João de Tarouca.
(Extraído de: *Dossier Rest.70/77*, DDD – IMC).



Fig. 37 – Oficina de marcenaria do IJF em 1977, exemplo da execução de várias «sangrias» com colocação de taliscas no reverso da pala de *S. Pedro* de Gaspar Vaz, séc. XVI, do Mosteiro de S. João de Tarouca.
(Extraído de: *Dossier Rest.70/77*, DDD – IMC).



Fig. 38 – Exemplo da colocação de embutidos seccionados em “V” com acabamento a formão.
(Fotografia pertencente ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedida para esta dissertação.)



Fig. 39 – Exemplo de embutidos para preenchimento de lacunas do suporte. (Extraído de: GREGÓRIO, Raul; NEVES, António; ROMÃO, Paula – *Conservação e restauro do painel “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano” do Museu de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores.* p.30.)

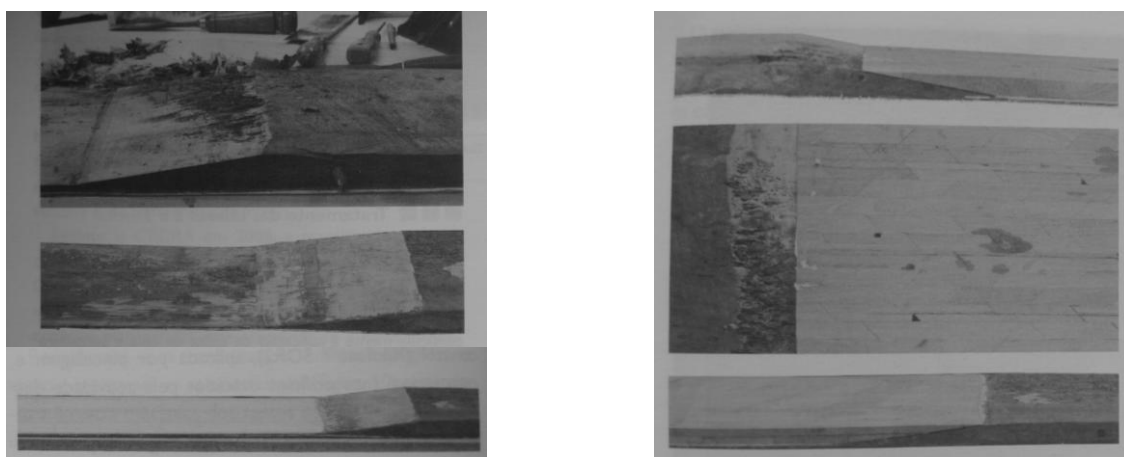


Fig. 40 – Exemplo de desbaste da madeira infestada e posterior preenchimento com duas camadas de madeira de cedro cortada em secções diagonais. (Extraído de: GREGÓRIO, Raul; NEVES, António; ROMÃO, Paula – *Conservação e restauro do painel “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano” do Museu de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores.* pp.30-31.)

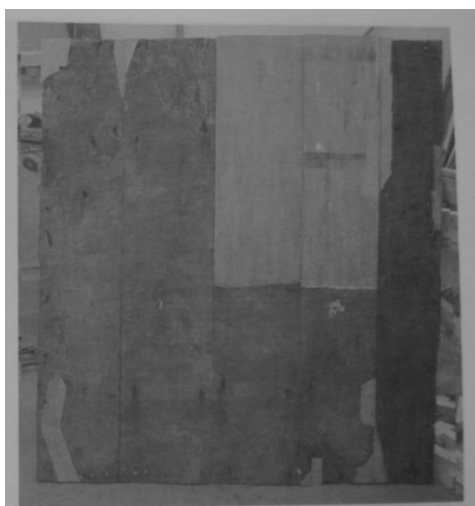


Fig. 41 – Resultado dos tratamentos ao suporte apresentados nas figuras anteriores – 39 e 40 . (Extraído de: GREGÓRIO, Raul; NEVES, António; ROMÃO, Paula – *Conservação e restauro do painel “São Sebastião exortando a fé dos irmãos cativos cristãos Marco e Marceliano” do Museu de Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores.* p.31.)

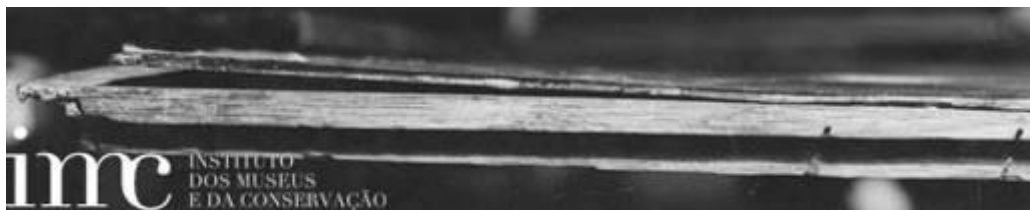


Fig. 42 – Pormenor do bordo e das sucessivas adições ao suporte da pala de *S. Pedro* de Gaspar Vaz, séc. XVI, do Mosteiro de S. João de Tarouca.
(Extraído de: *Dossier Rest.70/77*, DDD – IMC).

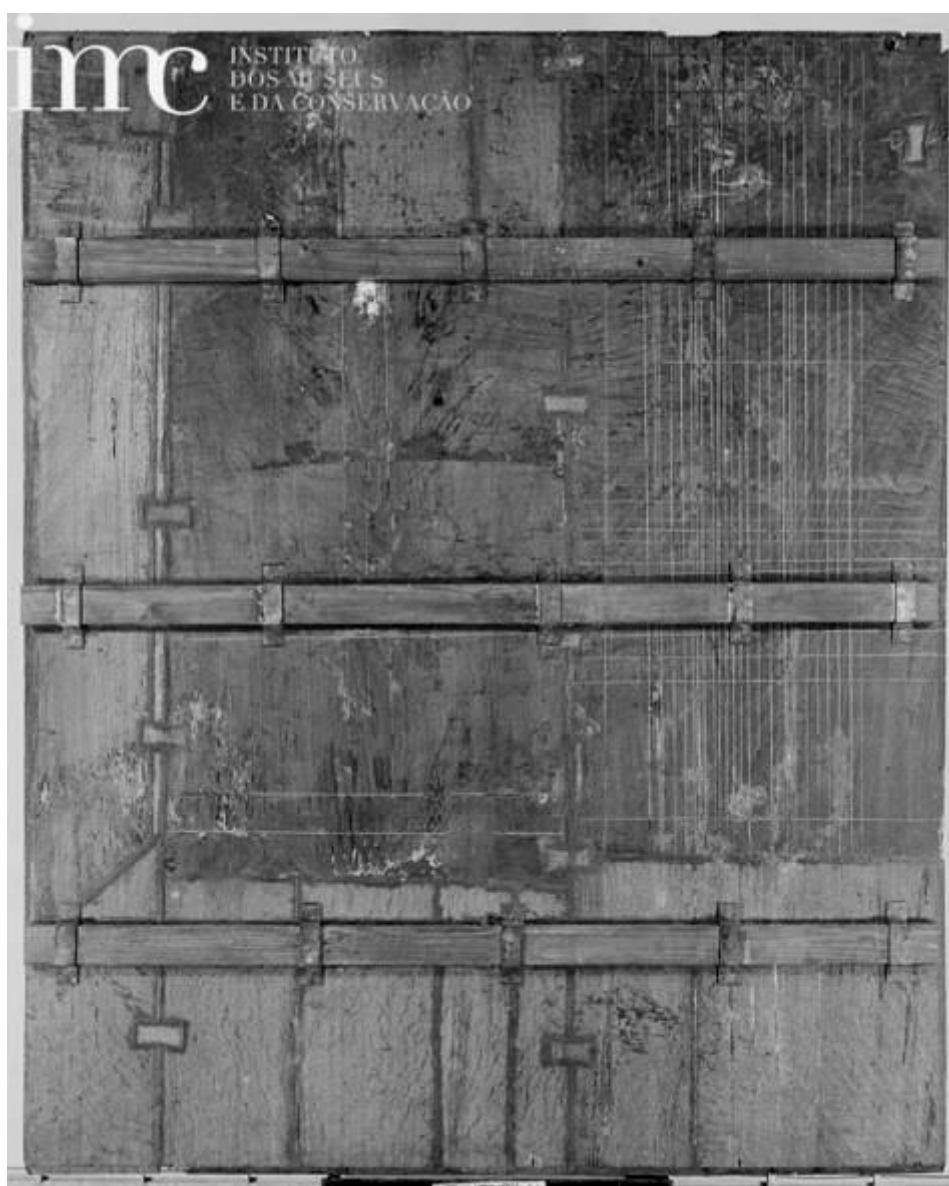


Fig. 43 – Suporte da pala de *S. Pedro* de Gaspar Vaz, séc. XVI, do Mosteiro de S. João de Tarouca.
(Extraído de: *Dossier Rest.70/77*, DDD – IMC).

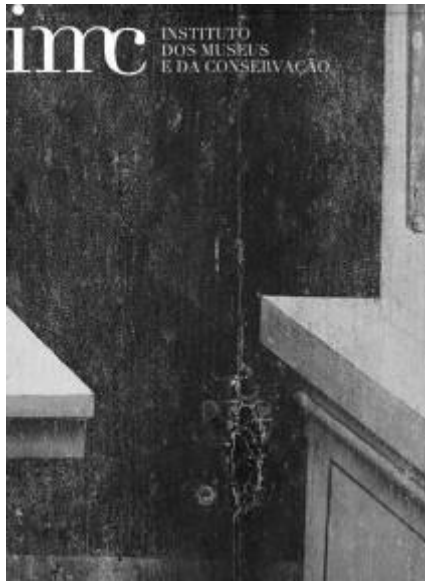


Fig. 44 – Pormenor da ensablagem primitiva com taleira travada com cavilhas de fora a fora. (Extraído de: *Dossier Rest.70/77*, DDD – IMC).



Fig. 45 – Pormenor da separação das juntas do *S. Pedro* de Gaspar Vaz, (Extraído de: MOREIRA, Francisco de Almeida – *Os Quadros da Sé de Viseu: Sua relação com os de Santa Cruz de Coimbra e de S. João de Tarouca*. p. «Estampa XVIII» e «Estampa XVI»).



Fig. 60 – Pala de S. Pedro de Gaspar Vaz, séc. XVI, *in situ* no Mosteiro de S. João de Tarouca; e pormenor da zona de rebarba.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 60 – Suporte da pala de S. Pedro de Gaspar Vaz, séc. XVI, do Mosteiro de S. João de Tarouca; pormenor das sucessivas adições e restauros; registo realizado em 2002 no contexto da exposição de Salamanca. (Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação).



Fig. 61 – Fotografia durante o restauro da camada pictórica da pala do *Baptismo de Cristo* de Vasco Fernandes. (Extraído de: *Dossier Rest. 39-73; 39-73_A_B_C*, DDD – IMC).



Fig. 62 - Fotografia do suporte da pala do *Baptismo de Cristo* de Vasco Fernandes antes da colocação dos «tacos». (Extraído de: *Dossier Rest. 39-73; 39-73_A_B_C*, DDD – IMC).



Fig. 63 - Fotografia durante o restauro da camada pictórica da pala do *Calvário* de Vasco Fernandes. Destaca-se a localização dos conjuntos de quatro cavilhas pertencentes às taleiras de do método de ensablagem interna apenas em duas das juntas; a terceira junta à semelhança do constatado no rx do S. Pedro não apresenta externamente ligações uma vez que são apenas internas. (Extraído de: *Dossier Rest.38-73*, DDD – IMC).



Fig. 64 - Fotografia durante o restauro da camada pictórica da pala do *Pentecostes* de Vasco Fernandes. Destaca-se a localização dos conjuntos de quatro cavilhas pertencentes às taleiras de do método de ensablagem interna apenas em duas das juntas; a terceira junta à semelhança do constatado no rx do S. Pedro não apresenta externamente ligações uma vez que são apenas internas. (Extraído de: *Dossier Rest. 36-73 e 36-73_A_B_C*, DDD – IMC).

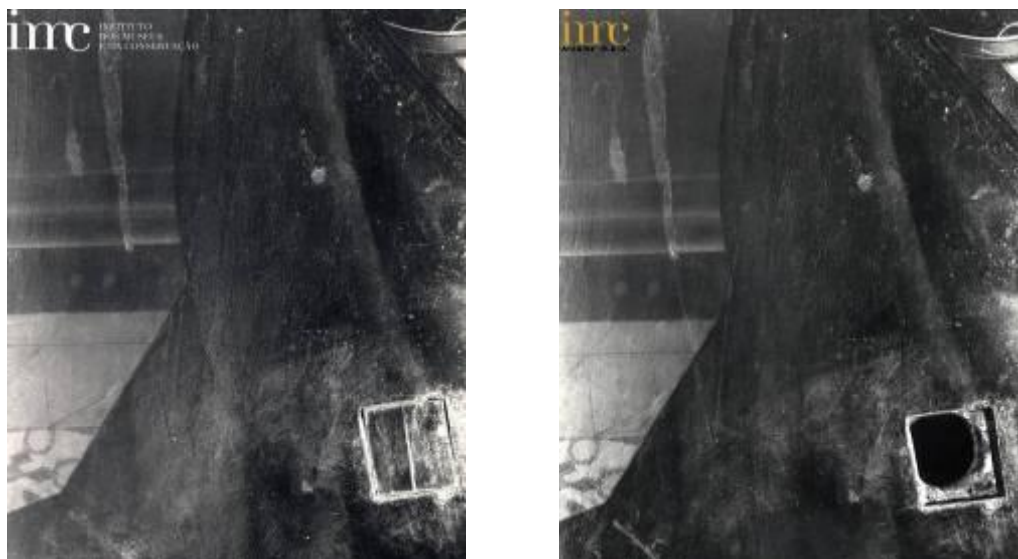


Fig. 65 - Fotografia durante o restauro da camada pictórica da pala do *Pentecostes* de Vasco Fernandes. Método de embutido primitivo colocado após a remoção de um nó da madeira. (Extraído de: *Dossier Rest. 36-73 e 36-73_A_B_C*, DDD – IMC).

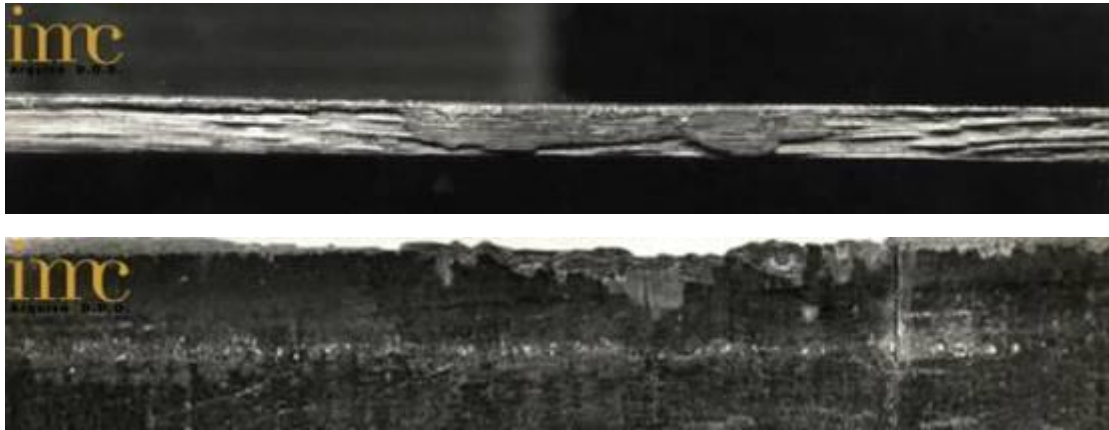


Fig. 66 – Pormenor do bordo e das lacunas do suporte da *Ressurreição de Cristo*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. (Extraído de: *Dossier Rest.* 122-71, DDD – IMC).

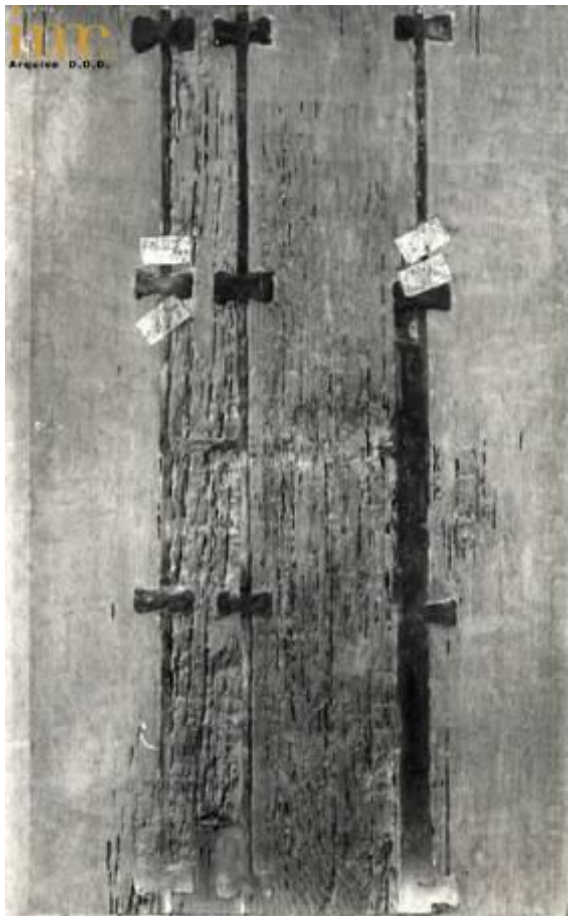


Fig. 68 – Pormenor do suporte da *Ressurreição de Cristo*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. (Extraído de: *Dossier Rest.* 122-71, DDD – IMC).

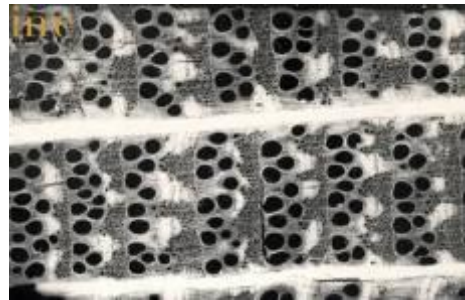


Fig. 67 – Madeira de carvalho, identificação do suporte da *Ressurreição de Cristo*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. (Extraído de: *Dossier Rest.* 122-71, DDD – IMC).



Fig. 69 – Luz rasante da *Ressurreição de Cristo*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. (Extraído de: *Dossier Rest.* 122-71, DDD – IMC).



Fig. 70 – Pormenor da *Circuncisão*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. (Extraído de: *Dossier Rest.* 90-71, DDD – IMC).



Fig. 71 – Luz rasante da *Circuncisão*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. Destacamento da camada pictórica no sentido dos veios do suporte. (Extraído de: *Dossier Rest.* 90-71, DDD – IMC).



Fig. 72 – Pormenor do suporte da *Circuncisão*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. Marcas dos desbaste primitivo da madeira. (Extraído de: *Dossier Rest.* 90-71, DDD – IMC).



Fig. 73 – Luz rasante do *Presépio*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. Destacamento da camada pictórica no sentido dos veios do suporte. (Extraído de: *Dossier Rest. 121-71*, DDD – IMC).



Fig. 74 – Pormenor do suporte da *Presépio*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. Marcas dos desbaste primitivo da madeira. (Extraído de: *Dossier Rest. 121-71*, DDD – IMC).



Fig. 75 – Pormenor do suporte de *Cristo deposto da Cruz*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. Marcas dos desbaste primitivo da madeira com serra e enxó. (Extraído de: *Dossier Rest.* 97-71. DDD – IMC).



Fig. 76 – Pormenor do suporte da *Fuga para o Egito*, Retábulo-mor da Sé de Viseu. Marcas dos desbaste primitivo da madeira. (Extraído de: *Dossier Rest.* 118-71, DDD – IMC).



Fig. 77 – Estratigrafia de uma amostra das massas de «óxido de ferro» - “Cré + gesso (pouco) + ocre vermelho” – presentes nos painéis do retábulo flamengo da Sé de Évora. (Fotografias pertencentes ao arquivo do LJJF - IMC, gentilmente cedidas para esta dissertação por Mercês Lorena, após o Colóquio *Olhar de Perto Os Primitivos Flamengos do Museu de Évora* no Museu Nacional de Arte Antiga, 17 de Abril de 2008 onde participou com a apresentação: *Integridade e Assemblagem nos suportes: série da Vida da Virgem e série da Paixão de Cristo.*)



Fig. 77 – Pala de *Cristo em casa de Marta*, séc. XVI, Museu Grão Vasco; suporte ensablado com taleiras travadas com quatro cavilhas de fora a fora.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)

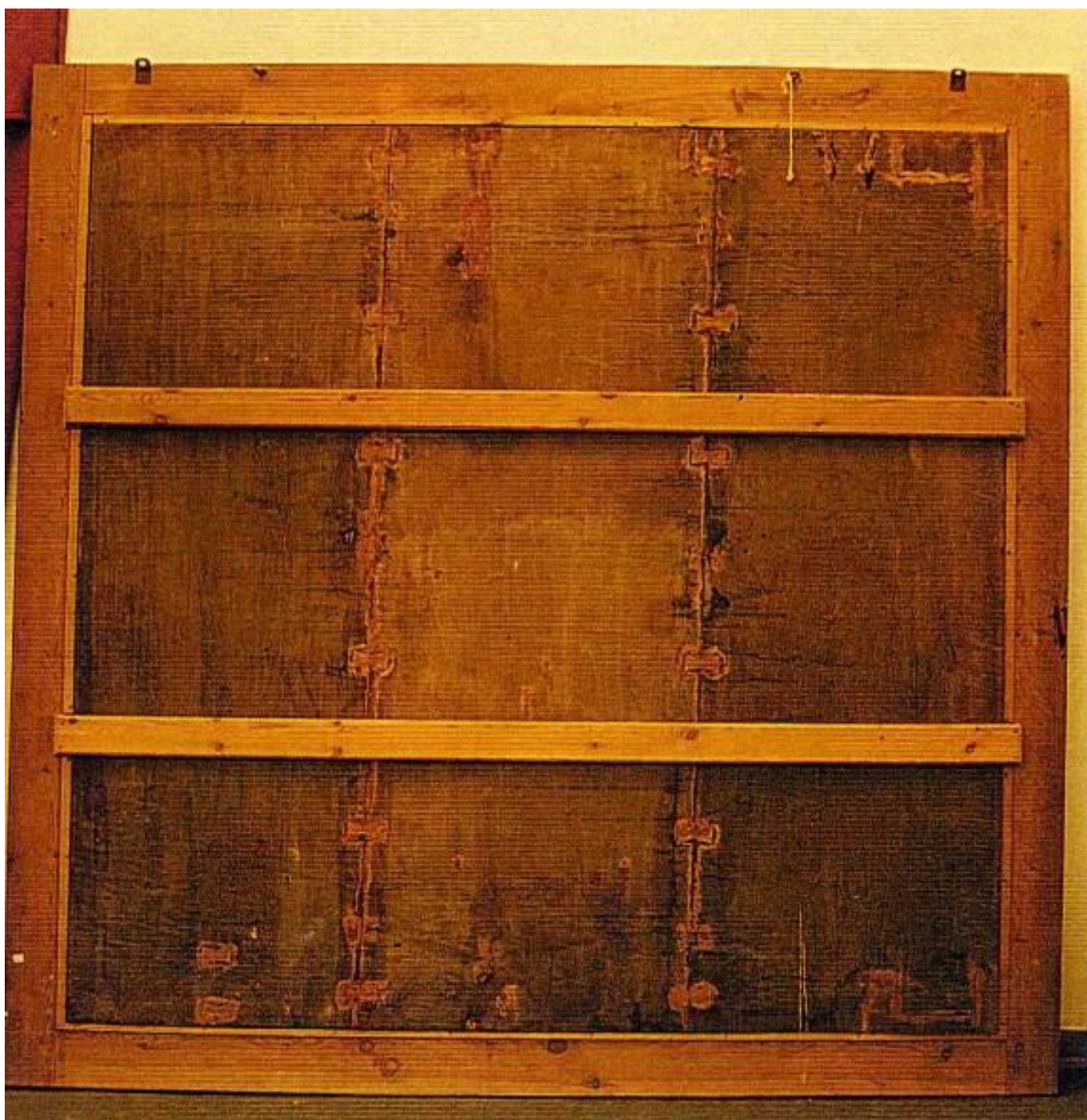




Fig. 78 – *S. Pedro*, séc. XVI, Museu Grão Vasco; suporte com marcas primitivas do desbaste. (Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)

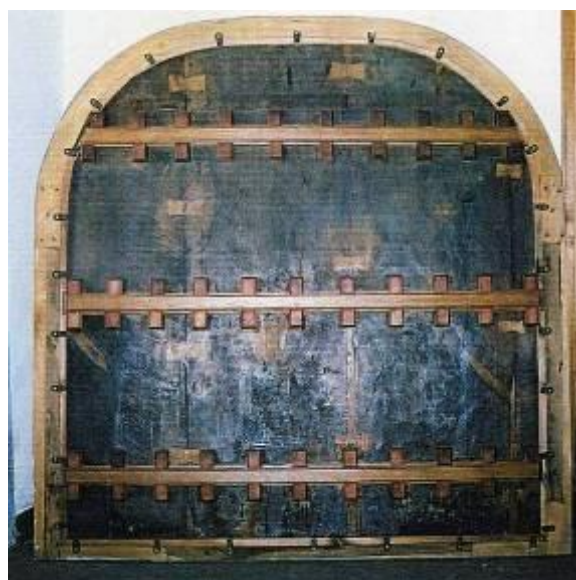


Fig. 79 – *Lamentação sobre Corpo de Cristo*, séc. XVI, Museu Grão Vasco; suporte restaurado com sistema de «parquetagem». (Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)

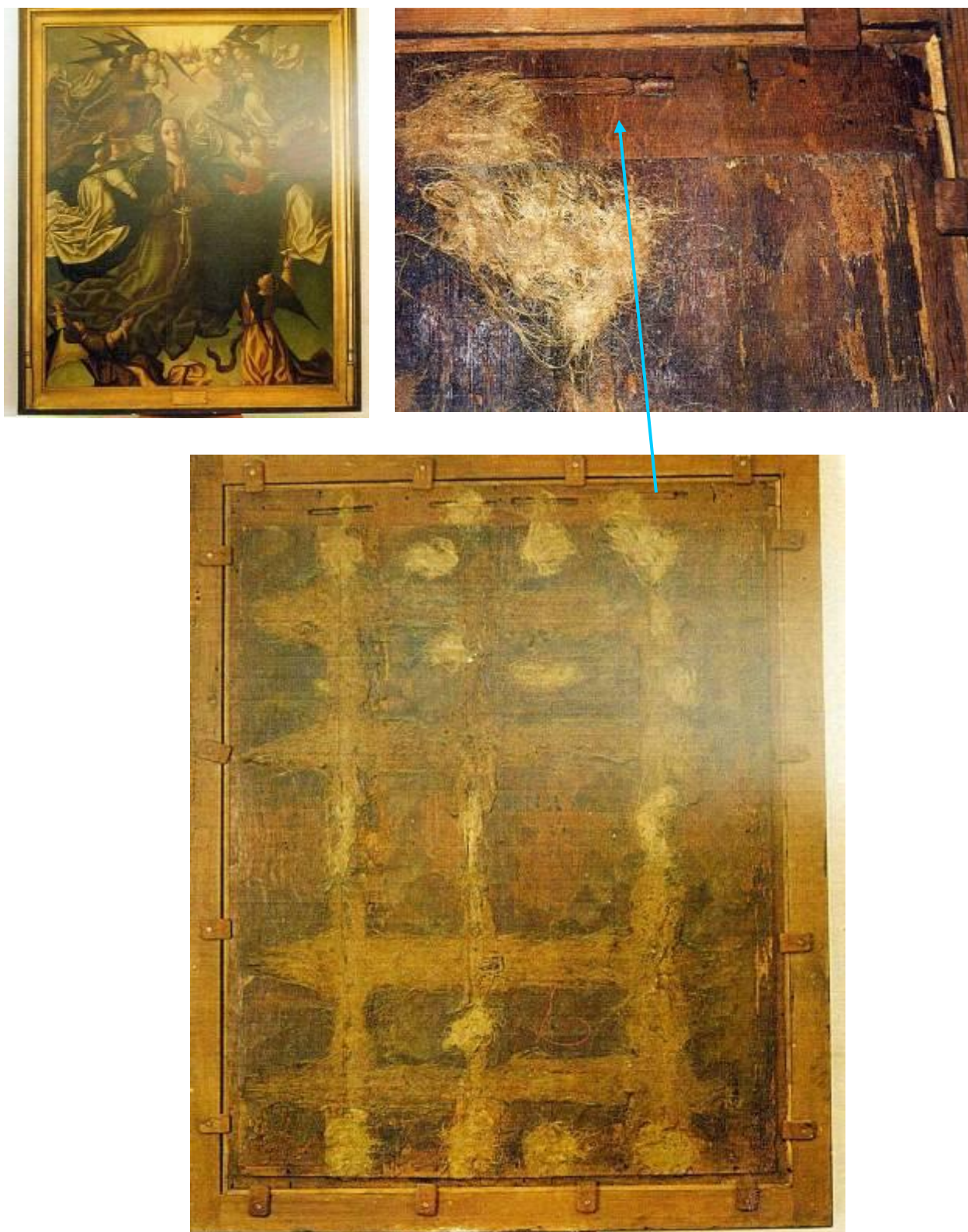


Fig. 80 – Painel da *Assunção da Virgem*, séc. XVI, Museu Grão Vasco; suporte ensablado com cavilhas visíveis devido ao forte desbaste da superfície do topo superior do reverso; juntas reforçadas com estopa(?). (Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 81 – *Última Ceia*, séc. XVI, Museu Grão Vasco; estado de conservação actual do suporte. (Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 82 – *S. João Baptista*, séc. XVI, Fundação Abel de Lacerda; estado de conservação actual do suporte. (Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 83 – *Stª Luzia*, séc. XVI, Museu Nacional Soares dos Reis; estado de conservação actual do suporte. (Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 84 – *S. Sebastião*, séc. XVI, Igreja do Convento de Santa Maria de Salzedas; estado de conservação actual do suporte. (Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 85 – Suporte do *Ecce Homo*, séc. XVI, Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta.
(Extraído de: CENTRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Estudo Técnico-Científico de 16 pinturas sobre madeira da Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta* p.24).



Fig. 86 – *Tríptico do Espírito Santo*, séc. XVI, Igreja de S. Pedro de Miragaia. Volantes com grisalha.
(Fotografias pertencentes ao arquivo do CCR - UCP, gentilmente cedidas para esta dissertação por Ana Calvo Manuel.)

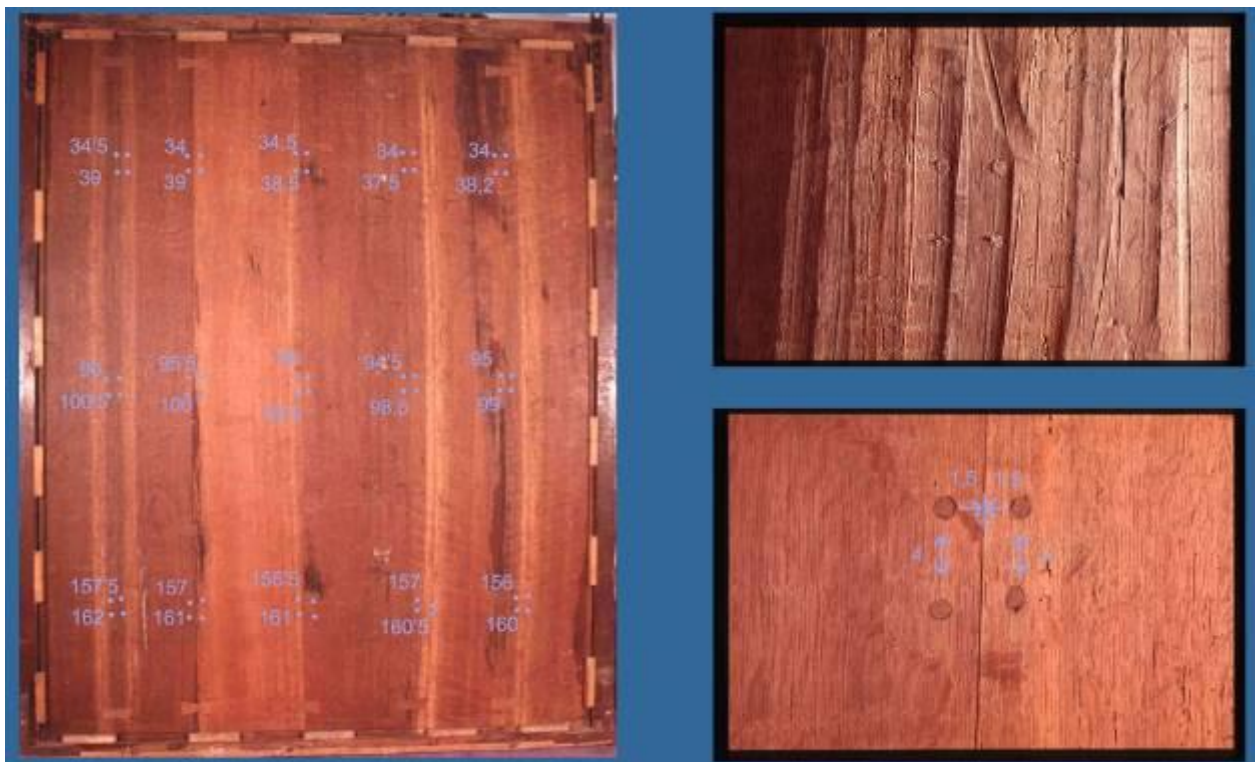


Fig. 87 – Suporte do *Tríptico do Espírito Santo*, séc. XVI, Igreja de S. Pedro de Miragaia. Ensamblagem do painel central com taleiras travadas com quatro cavilhas de topo a topo (por sua vez os volantes estão ensambledos com cavilhas mas dos quais não dispomos de imagem).
(Fotografias pertencentes ao arquivo do CCR - UCP, gentilmente cedidas para esta dissertação por Ana Calvo Manuel.)

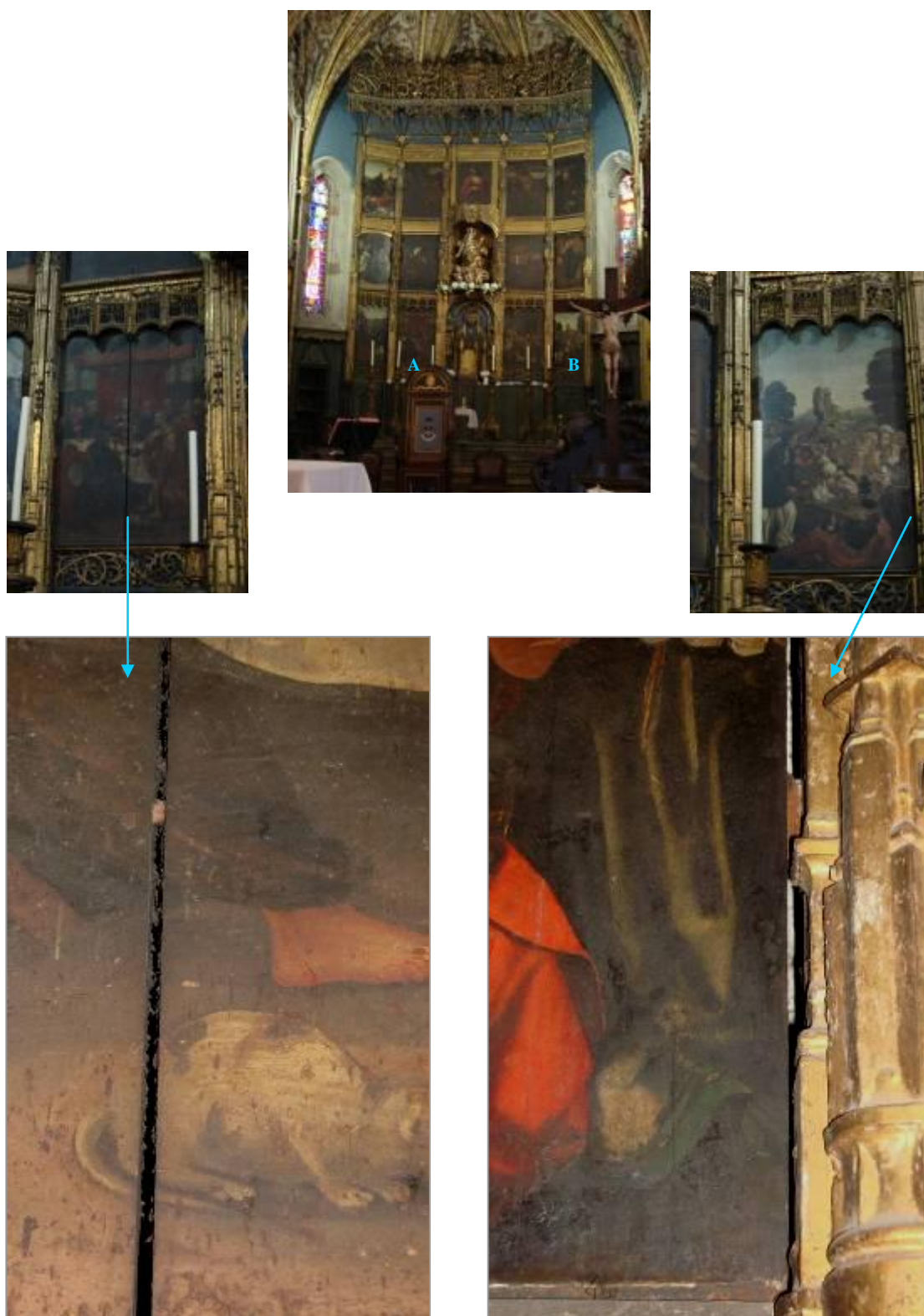


Fig. 88 – Retábulo-mor da Sé do Funchal (2008), Madeira. Estrutura primitiva (séc. XVI) *in situ*. Pormenores de dois painéis onde detectamos os seguintes elementos: A) Método de ensablagem por cavilha de madeira; B) Travessa de reforço (?) que se prolonga até à moldura.

ANEXO II – Documentos

Excertos – Museu Grão Vasco:

- **Doc. nº1:**

Data – 1895.

Designação – Cartaz – Notificação de Protesto.

Assunto – “Alerta!”.

Assinantes – Anónimo.

Conteúdo relevante:

“O cabido d’esta cidade, influenciado pelo prelado, resolveu ceder alguns quadros para a proxima exposição sacro-ornamental em Lisboa, sendo, satisfeita a vontade do conde d’Almedina e outros amigalhões do sr. D. José! Protestou energicamente o sr. Antonio Augusto Rodrigues, digníssimo presidente do Cabido, e com elle deve protestar toda a cidade, por uma tão arbitraria e arriscada concessão. Protestemos! que os quadros da Sé não são maninho! Protestemos! para que amanhã não sejam privados d’uma das maiores riquezas nossas. Quem quer fazer favores fal-os com coisas de sua casa! O que está na Cathedral não é dos bispos! Protestemos! que as nossas preciosidades não são roupa de francezes! Dizem que os quadros saem da Sé na proxima segunda-feira. Ao adro da Sé, n’esse dia, vizienses!...”

- **Doc. nº2:**

Data – 22 de Novembro 1917.

Designação – Ofício nº39.

Assunto – Empréstimo de obras.

Remetente – João Pinto Taborda, Presidente da Direcção da Sociedade dos Amigos do Museu “F. Tavares Proença Júnior” Castelo Branco.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“Acuso a recepção de “Os quadros da Sé de Viseu”, que V Ex.^a teve a amabilidade de enviar a esta sociedade (...).”

- **Doc. nº3:**

Data – Lisboa, 5 de Março de 1940.

Designação – Ofício nº352, Proc.º 10.

Assunto – Empréstimo de obras para figurarem na “Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI.”.

Remetente – O Secretário Augusto Cardoso Pinto, Pelo Presidente da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“(…) tenho a honra de solicitar de V. Ex.^a, a cedência temporária, a fim de figurarem na Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI, dos seguintes quadros (...) «S. Pedro».” folha 1

“(…) agradeceria se puzesse em comunicação comigo a fim de combinarmos a melhor forma de transportar os quadros para Lisboa, que conviria virem juntamente com os de Lamego. Rogo-lhe igualmente o obsequio de nos emprestar, remetendo-no-los com a possível brevidade, os clichés dos quadros de Viseu feitos pelo falecido fotografo Coutinho e que aí devem estar arquivados.” folha 2

- **Doc. nº4:**

Data – Viseu, 12 de Março de 1940.

Designação – Cópia Ofício nº71.

Assunto – Empréstimo de obras para figurarem na “Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI.”.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Senhor Secretário (Augusto Cardoso Pinto) da Secção das Exposições de Arte. Museu Nacional de Arte Antiga.

Conteúdo relevante:

“(...) pode a digna Comissão dipôr dos quadros citados no ofício supra-mencionado. (...) No entanto, aproveito para desde já sugerir que, sendo grande o número de quadros e as suas dimensões, seria conveniente transporta-los numa camionete. (...)” folha 1

“(...) pois basta lembrar a V. Ex.^a que o Calvário mede sem moldura 2m.38 X 2m.40 e o S. Pedro 2m.15 X 2m.33 (sem moldura) e terão de sair por uma sacada do 2º andar para a rua. Enquanto aos clichés dos quadros deste museu do falecido fotografo Coutinho, que V. Ex.^a me pede emprestados e que constam de 9 caixas a 6 fotografias cada 0.30x0.25, aproximadamente, parecia-me mais prudente devido á sua fragilidade, levá-los eu próprio (...)” folha 2

- **Doc. nº5:**

Data – Lisboa, 13 de Março de 1940.

Designação – Ofício nº364, Proc.º 10.

Assunto – Empréstimo de obras para figurarem na “Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI.”.

Remetente – O Secretário Augusto Cardoso Pinto, Pelo Presidente da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“(...) devo informar que a nossa intenção é exactamente fretar uma camioneta fechada, trabalhando a óleo (o que afasta a possibilidade de incêndio) para ir buscar não só os quadros desse Museu mas ainda os de Lamego e os de Ferreira (..) o encaixotamento, que é sempre uma despesa considerável, torna-se desnecessário, pois os quadros vêm acondicionados com almofadas e rolos de palha que os separam uns dos outros e os protegem de choques.”

- **Doc. nº6:**

Data – Lisboa, 27 de Março de 1940.

Designação – Ofício nº392, Proc.º 10.

Assunto – Empréstimo de obras para figurarem na “Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI.”.

Remetente – O Secretário Augusto Cardoso Pinto, Pelo Presidente da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“(…) Como se nos torna mais prático reunir os quadros todos num ponto e depois trazê-los, pedia a V. Ex.^a autorização para recolher nesse Museu os quadros de Lamego e Ferreirim e possivelmente outros para depois virem todos juntos.”

- **Doc. nº7:**

Data – Lisboa, 04 de Abril de 1940.

Designação – Nota de depósito de clichés – Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte, Pelouro da Arte.

Assunto – Empréstimo e depósito de clichés para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses.

Assinantes – Augusto Cardoso Pinto (Secretário da Secção das Exposições - Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte).

Conteúdo relevante:

“O Museu Regional de Grão Vasco de Viseu (...) depositou no Museu das Janelas (...) as seguintes obras: dez clichés 24x30 dos seguintes quadros pertencentes ao referido Museu: S. Pedro, Calvário (...).”

- **Doc. nº8:**

Data – Lisboa, 19 de Abril de 1940.

Designação – Carta.

Assunto – Empréstimo de obras para figurarem na “Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI.”.

Remetente – O Secretário Augusto Cardoso Pinto, Pelo Presidente da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“ (...) Fui esta semana a Lamego (...) o Director do Museu de Lamego remeterá para aí juntamente com os dele no sábado dia 20. Espero poder mandar o camion para trazer todos por toda a semana que vem e porisso peço-lhe o favor de se ir preparando para a massada.”

- **Doc. nº9:**

Data – Lamego, 20 de Abril de 1940.

Designação – Carta / ofício nº 687.

Assunto – Empréstimo de obras para figurarem na “Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI.”.

Remetente – João Amaral, Director do Museu Regional de Arte e Arqueologia de Lamego.

Destinatário – Albano de Almeida Coutinho, Director do Museu Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“ O guarda deste Museu (...) vai fazer entrega a V. Ex.^a de (...) e de dois caixotes onde vão quatro quadros do Museu Regional de Lamego, representando a «Anunciação», a «Visitação», a «Circuncisão» e a «Criação dos Animais», que vão destinados, (...) para Lisboa, onde devem figurar na Exposição de Pintura a realizar pela ocasião das comemorações do duplo centenário.”

- **Doc. nº10:**

Data – Viseu, 23 de Abril de 1940.

Designação – Ofício nº 85b.

Assunto – Empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Augusto Cardoso Pinto, Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários.

Conteúdo relevante:

“(...) Tenho a honra de comunicar que devido as dimensões do camião os quadros O Calvário e o S. Pedro, que medem respectivamente, de largura 2,78 altura 3,48 e o 2º: largura 2,70 altura 3,18, so cabem inclinados dentro do camião, duvidando que se possam justa pôr. (...) devido ao impertinente mau tempo não poderão ser descidos por enquanto os quadros de Grão-Vasco pois tendo que o ser por meio dum guindaste e duma varanda do 2º piso para a rua operação muito melindrosa, só depois do tempo melhorar se poderá fazer.”

- **Doc. nº11:**

Data – Viseu, 27 de Abril de 1940.

Designação – Nota de depósito de obras – Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte, Pelouro da Arte.

Assunto – Empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses.

Assinantes – A. de Almeida Coutinho (Depositante – Museu Regional de Grão Vasco); Augusto Cardoso Pinto (Secretário da Secção das Exposições - Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte).

Conteúdo relevante:

“O Museu Regional de Grão Vasco (...) depositou no Museu das Janelas Verdes para figurarem na Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI, a que se refere a circular junta, as seguintes obras: 2 de Grão Vasco: - S. Pedro e Calvário. (...)”

- **Doc. nº12:**

Data – Viseu, 29 de Abril de 1940.

Designação – Ofício nº 90.

Assunto – Empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Augusto Cardoso Pinto, Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários.

Conteúdo relevante:

“ (...) logo que o mau tempo m’o permitiu, à descida dos quadros de Grão Vasco do 2º andar para a rua por meio de um guindaste, usando todas as cautelas que uma operação desta natureza requeria. Não tendo de os encaixotar, por seguirem de camião (...) Á chegada do camião verificou-se porém, não caberem os quadros de Grão Vasco (S. Pedro e Calvário) pela portinhola, pelo que de acordo com o delegado técnico que V. Ex.^a enviou se ensaiou a sua colocação no tejadilho, previamente armado com uma grade fixa constituída por dois barrotes espessos em que se assentaram os quadros sobre enchamuçados rematando os tôpos dos barrotes com calços pregados. Sôbre isso, panos, esteiras e oleados. Concluída esta embalagem, verificou-se que ela oferecia todas as condições de segurança, para os quadros seguirem viagem. ” folha 1.

“ Prontos a partir, surgiram incidentes deploráveis, que neste momento me abstenho de apreciar. Recorri nesse instante ao Govêrno Civil e a partir dêsse momento a minha actuação tem decorrido de acôrdo com a autoridade. São estes os motivos da demora na remessa dos quadros de Grão Vasco que, segundo determinações superiores, foram encaixotados e seguem agora, tambem de acôrdo com essas determinações, por Caminho de Ferro. ” folha 2.

- **Doc. nº13:**

Data – Lisboa, 30 de Abril de 1940.

Designação – Telegrama.

Assunto – Empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Cardoso Pinto (Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários).

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

*“quadros chegaram sem novidade graças cuidadosa embalagem dirigida vossa excia
agradeço dedicada colaboracao prestada a esta seccao cumprimentos = cardozo pinto.”*

- **Doc. nº14:**

Data – Viseu, 15 de Maio de 1940.

Designação – Ofício nº94

Assunto – Empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Director, interino.

Destinatário – Augusto Cardoso Pinto, Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários.

Conteúdo relevante:

“ (...) Tenho a honra de enviar a V. Ex^a cinco recibos referentes às despesas ocasionadas com a saída e embalagem dos quadros dêste Museu (...) As chamadas telefónicas todas elas relacionadas com o mesmo assunto e grandes delas determinadas pelos lamentáveis sucessos ocorridos nessa ocasião, são: algumas minhas, outras do delegado técnico Adriano Nunes e ainda outras do chauffeur do camião. ”

- **Doc. nº15:**

Data – Lisboa, 16 de Maio de 1940.

Designação – Ofício nº448, Proc.º 10.

Assunto – Empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Augusto Cardoso Pinto, Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“ (...) Devo também testemunhar a V. Ex.^a. o nosso reconhecimento pelo zelo de V. Ex.^a ao acompanhar no comboio até onde pôde e vir assistir aqui à sua chegada, os dois quadros «S. Pedro» e «Calvário». ” folha 1.

“ (...) De lamentar é, portanto, que devido à interferência de entidades estranhas ao assunto, decerto bem intencionadas, mas incompetentes para o apreciarem, se fosse obrigado a empregar outro meio de transporte muito menos aconselhável. (...) Não houve, felizmente, percalço de maior na condução de «S. Pedro» e do «Calvário» graças à boa embalagem e precauções havidas nos caminhos de ferro em virtude de ordem superior. Mas certamente que lhes poderia ter sido mais prejudicial do que se tivessem vindo de camião, o movimento do comboio, o choque das manobras de engate nas diferentes estações, as numerosas vezes que foram carregados e descarregados desde que daí saíram até darem entrada neste Museu.” folha 2.

“Acresce que, em consequência do incidente que se deu, os dois referidos quadros estiveram duas noites na entrada do Museu a Descoberto e mais uma durante a viagem; deviam ter absorvido humidade durante essas noites e V. Ex.^a, sabe bem que a humidade é o principal factor de danificação das pinturas principalmente feitas sobre madeira. Do prejuízo que de futuro daí advier serão indirectamente responsáveis aqueles que pela oposição que levantaram à sua saída fizeram com que estes passassem essas três noites nas referidas condições.” folha 3.

- **Doc. nº16:**

Data – Viseu, 4 de Janeiro de 1941.

Designação – Ofício nº156

Assunto – Exposição dos Primitivos Portugueses / Solicitação de beneficiação às obras.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“Tendo terminado a Exposição de Pintura Portuguesa dos Sec. XV e XVI, organizada pela Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários, tenho a honra de vir expor o seguinte: (...) Ora necessitando o «S. Pedro» e «Calvário» de Grão-Vasco, de tratamento adequado, possivelmente o primeiro colagem e limpeza e o segundo somente verniz, afigura-se-me que seria oportuno aproveitar esta ocasião para o seu tratamento

(...) Aproveito para sugerir o tratamento do «S. Sebastião» de Grão-Vasco painel das dimensões do «S. Pedro» e que se encontra completamente alterado com repinturas.”

- **Doc. nº17:**

Data – Lisboa, 24 de Janeiro de 1941.

Designação – Parecer.

Assunto – Exposição dos Primitivos Portugueses / Solicitação de beneficiação às obras.

Assinante – (Cópia do Parecer do) Dr. João Couto da Comissão Nacional dos Centenários à Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“ (...) O Director do Museu Grão Vasco, em seu ofício nº156, de 4 de Janeiro de 1941, pede: (...) 2º - O tratamento das pinturas – S. Pedro e Calvário – que, para tanto, podiam ficar ainda em Lisboa. 3º O tratamento da pintura S. Sebastião, do mesmo Museu, que poderia vir para a Oficina de Restauro. Acerca destes assuntos tenho a honra de comunicar o seguinte: (...) II. No parecer do signatário deve, conforme o desejo do Director do Museu, aproveitar-se a oportunidade para a sua beneficiação, nos termos indicados pelo mesmo Director - colagem e limpeza sumária, no quadro S. Pedro (...) é também conveniente proceder ao arranjo do suporte. “ folha 1

“ (...) III. Concorde na vinda, para Lisboa, para tratamento, da pintura S. Sebastião, pertencente ao Museu Grão Vasco. Julgo que seria oportuno obter do Director do referido Museu a necessária autorização para a saída da pintura da mesma série que representa o Pentecostes. Talvez viesse ainda a tempo de poder ser confrontada com a pintura da Sacristia de Santa Cruz, de Coimbra, em que está pintado o mesmo assunto” folha 2.

- **Doc. nº18:**

Data – Viseu, 14 de Maio de 1941.

Designação – Ofício nº195

Assunto – Solicitação de beneficiação às obras após Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“Tendo sido informado que ainda não iniciou o tratamento dos quadros de Grão Vasco «S. Pedro» e «Calvário» que figuraram na Exposição de Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI encerrada em Dezembro do ano último e sendo este tratamento demorado, tenho a honra de informar V. Ex.^a do seguinte: 1º Tendo decorrido já cinco meses sobre o encerramento dessa Exposição, começa a estranhar-se nesta cidade tão grande demora no regresso dos quadros pertencentes a este Museu. 2º Realizam-se em Setembro as festas anuais desta cidade, seria conveniente o tratamento dos dois quadros não impedisse figurarem para então neste Museu (...).”

• **Doc. nº19:**

Data – Lisboa, 17 de Maio de 1941.

Designação – Ofício nº808, Proc.º 10.

Assunto – Exposição dos Primitivos Portugueses/ Beneficiação às obras.

Remetente – Augusto Cardoso Pinto, Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“Tenho a hora de comunicar a V. Ex.^a que no próximo dia 20 do corrente chegarão a essa cidade parte dos quadros que vieram à Exposição dos Primitivos (...) Como é do conhecimento de V. Ex.^a, o Calvário e o S. Pedro de Vasco Fernandes não puderam ser restaurados antes da exposição por este caso, pela sua delicadeza, dever ser maduramente ponderado. Feito o seu exame pela Comissão que superintende no restauro (...) julgo que se resolveu efectuar agora o restauro que incidirá apenas na consolidação do suporte e fixação das partes da matéria cromática mais afectada e em riscos de desprender-se, para o S. Pedro e simples afinação de tons alterados e limpeza de máculas causadas pela coagulação dos vernizes. Nestas condições este restauro não será demorado, devendo

levar dois meses se tanto, e isto para dar tempo a perfeita secagem das tintas e vernizes a fim de os não submeter em fresco a uma viagem, que teria os maiores inconvenientes.”
folha1.

“Creio por tanto que mais tardar, pelos meados de Julho, os quadros deverão voltar ao seu lugar, como é justa aspiração de todos os visienses (...).” folha 2.

- **Doc. nº20:**

Data – Lisboa, 21 de Maio de 1941.

Designação – Carta.

Assunto – Exposição dos Primitivos Portugueses/ Beneficiação às obras.

Remetente – João Couto, Comissão Nacional dos Centenários.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“(...) Concorde inteiramente com a sua exposição (...) O Dr. Reinaldo dos Santos informou que os seus legítimos desejos seriam satisfeitos. Adiantou-se também que se deveria proceder ao restauro das pinturas que ficam, de forma a estarem aí na altura das festas.”

- **Doc. nº21:**

Data – Lisboa, 16 de Agosto de 1941.

Designação – Cópia (Parecer de João Couto, 24 de Janeiro de 1941).

Assunto – Beneficiação às obras após Exposição dos Primitivos Portugueses.

Assinante – Mário de Andrade, Chefe da Repartição do Ensino Superior e das Belas Artes
– Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“Parecer (...) Está conforme. Repartição do Ensino Superior e de Belas Artes.”

- **Doc. nº22:**

Data – Viseu, 16 de Agosto de 1941.

Designação – Ofício nº 216.

Assunto – Beneficiação às obras após Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“(...) embora os quadros deste Museu «S. Pedro» e «Calvário», de Grão Vasco ainda estejam sofrendo tratamento na oficina de restauro de Lisboa, da conveniência em apressar, na medida do possível, o seu tratamento em virtude do desejo manifestado pelas entidades oficiais desta cidade, que eles figuram neste Museu a-quando das festas de Setembro.”

- **Doc. nº23:**

Data – Viseu, 12 de Setembro de 1941.

Designação – Nota de recepção.

Assunto – Beneficiação às obras após Exposição dos Primitivos Portugueses.

Assinante – Adriano Duarte Nunes.

Conteúdo relevante:

“ Recebi do Museu Grão Vasco o quadro S. Sebastião de Vasco Fernandes (com as suas predelas) para ser entregue por mim no Museu das Janelas Verdes.”

- **Doc. nº24:**

Data – Viseu, 18 de Setembro de 1941.

Designação – Ofício nº 224.

Assunto – Beneficiação às obras após Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Secretário da Secção das Exposições de Arte da Comissão Nacional dos Centenários. Museu das Janelas Verdes.

Conteúdo relevante:

“(...) Venho agradecer a V. Ex.^a todos os cuidados dispensados aos quadros «S. Pedro» e «Calvário» de Grão Vasco, que deram entrada neste Museu na passada sexta-feira dia 12

do corrente. Igualmente grato pela forma criteriosa a que obedeceu o seu tratamento na oficina de restauro.”

- **Doc. nº25:**

Data – Viseu, 02 de Outubro de 1941.

Designação – Ofício nº 125.

Assunto – Beneficiação às obras após Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“Para os devidos efeitos tenho a honra de comunicar a V. Ex.^a, que a 12 de Setembro deram entrada neste Museu os quadros de Grão Vasco «Calvário» e «S. Pedro», que figuraram na Exposição dos Primitivos e depois foram sujeitos a tratamento adequado na oficina de restauro. Este tratamento foi feito com todo o exculpulo e saber, e também a sua condução até Viseu mereceu todos os cuidados a quem a dirigiu motivo porque estou profundamente reconhecido às respectivas entidades. Nesse mesmo dia 12 de Setembro, pelo mesmo meio de transporte utilizado para os quadros atrás citados, seguiu para a oficina de restauro de Lisboa o quadro de Grão Vasco «S. Sebastião», com as suas predelas; conforme parecer aprovado (...).”

- **Doc. nº26:**

Data – Viseu, 22 de Junho de 1942.

Designação – Ofício nº 166.

Assunto – Projecto do orçamento para o ano económico de 1943.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“(...) adjunto cópia do “Projecto do orçamento para o ano económico de 1943” (...) que pedem alguns elementos de despesa nomeadamente para: (...) Transporte do quadro «S. Sebastião» de Grão Vasco agora na oficina de restauro de Lisboa e regresso à mesma do quadro «Baptismo» igualmente de Grão Vasco.” folha 1;

“Tampouco possui qualquer meio de defesa contra incêndios, não tendo água neste ponto alto da cidade pressão para bôcas de incêndio. Terminado este ano o restauro do «S. Sebastião» de Grão Vasco, é de tôda a conveniência o seu regresso a este Museu.” folha 2.

- **Doc. nº27:**

Data – Viseu, 18 de Dezembro de 1942.

Designação – Ofício nº 192.

Assunto – Pedido de autorização para beneficiação de obras.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“Encontrando-se na oficina de restauro de Lisboa, o quadro de Grão Vasco, «S. Sebastião» pertencente a êste Museu aguardando que seja autorizado o seu restauro, tenho a honra de pedir a V. Ex.^a se digne submeter êste pedido à 1.^a Sub-secção da 6.^a Secção da J.N.E.”

- **Doc. nº28:**

Data – Lisboa, 26 de Janeiro de 1943.

Designação – Ofício nº 631, L.º23, 3.^a Secção.

Assunto – Pedido de autorização para beneficiação de obras.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“ (...) *no sentido de se dever continuar, com a maior urgência, o tratamento do quadro representando «S. Sebastião».*”

- **Doc. nº29:**

Data – Viseu, 16 de Julho de 1943.

Designação – Ofício nº 173.

Assunto – Pedido de autorização para beneficiação de obras.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“Encontrando-se na oficina de restauro de Lisboa, o quadro deste Museu «S. Sebastião» da autoria de Vasco Fernandes, que aguarda a respectiva autorização para o seu tratamento. Venho pedir a V. Ex.^a se digne solicitar que seja concedida.”

- **Doc. nº30:**

Data – Viseu, 20 de Julho de 1943.

Designação – Ofício nº 36.

Assunto – Projecto do orçamento para o ano económico de 1944.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“(…) a adjunta cópia do Projecto do orçamento para o ano económico de 1944 (...) Transportes. – Encontrando-se demorado o restauro do grande painel de Grão Vasco «S. Sebastião”, pede-se a renovação da dotação para o transporte no próximo ano.”

- **Doc. nº31:**

Data – Viseu, 20 de Dezembro de 1943.

Designação – Ofício nº 53.

Assunto – Beneficiação de obras.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“ (...) presentemente neste Museu, só se encontra em restauro na oficina de Lisboa o quadro de Grão Vasco «S. Sebastião». Aproveito para encarecer junto de V. Ex.^a como seria conveniente abreviar o seu restauro (...).”

- **Doc. nº32:**

Data – Viseu, 17 de Maio de 1944.

Designação – Ofício nº 24.

Assunto – Beneficiação de obras.

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director do Museu Nacional de Arte Antiga.

Conteúdo relevante:

“Tenho a honra de pedir a V. Ex.^a. Se digne informar-me se a moldura do painel de Grão Vasco «S. Sebastião» depositada nesse Museu pode ser beneficiada nas suas oficinas por forma a ficar desmontável e qual o custo e também o custo do respectivo caixote e outro para as tábuas de Grão-Vasco. (...).”

- **Doc. nº33:**

Data – Lisboa, 24 de Maio de 1944.

Designação – Ofício nº 1.384, Proc. 13.

Assunto – Beneficiação de obras.

Remetente – João Couto Director do (Museu das Janelas Verdes), Museus Nacionais de Arte Antiga.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“ (...) o arranjo da moldura do quadro «S. Sebastião, pertencente ao Museu Grão Vasco, pode ser realizado nas oficinas deste Museu (...)”

- **Doc. nº34:**

Data – Lisboa, 21 de Dezembro de 1944.

Designação – Ofício nº 1.384, Proc. 13.

Assunto – Orçamento.

Remetente – Francisco António Pestana

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“ (...) Junto envio a V. Ex.^a a relação dos preços (...)” folha 1

“ Orçamento:

Transporte de um quadro, em camionete pequena.....	2.800\$00
Caixote e respectiva embalagem.....	300\$00
Trabalho de dourador em dourar a moldura.....	600\$00
Trabalho de marceneiro em montar e desmontar uma moldura.....	150\$00
	3.850\$00

(Três mil oitocentos escudos)” folha 2.

- **Doc. nº35:**

Data – Viseu, 20 de Junho de 1946.

Designação – Ofício nº 53.

Assunto – Pedido de autorização..

Remetente – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Destinatário – Director da Policia de Viação e Turismo.

Conteúdo relevante:

“ Está para seguir de camionete da Oficina de Restauro no Museu das Janelas Verdes em Lisboa, para este Museu, um quadro de grandes dimensões de Grão Vsco. O caixote mede: 2,62 x 2,52 x 0,13. Acabo de ser informado da mesma oficina, que tendo o quadro necessariamente, de seguir ao alto, excede a medida autorizada.(...)”

- **Doc. nº36:**

Data – Viseu, 9 de Agosto de 1946.

Designação – Ofício nº 56.

Assunto – Entrega de obra beneficiada.

Remetente – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes – Ministério da Educação Nacional.

Destinatário – Director do Museu Regional de Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“(…) ter hontem chegado a Viseu o quadro «S. Sebastião» e respectivas predelas que se encontravam em reparação na oficina de restauro em Lisboa. Devido a vir encaixotado e não ser conveniente neste momento o seu desencaixotamento (…).”

- **Doc. nº37:**

Data – Viseu, Fevereiro / Março de 1953.

Designação – Folha de registo.

Assunto – Humidade registada na sala de Grão Vasco (no Museu Grão Vasco).

Conteúdo relevante:

“Humidade registada na sala de Grão Vasco no dia 12 (tempo de chuva) 82 (...)

” ” ” ” ” 14 (tempo s/ chuva) 72 (...)

Fevereiro de 1953.

” ” ” Grão Vasco 20 (tempo c/ chuva) 82

” ” ” Grão Vasco 20 (tempo c/ chuva) 80

” ” ” ” 23 (s/ chuva) 75

” ” ” ” 27 (s/ chuva) 40

Março de 1953.”

- **Doc. nº38:**

Data – Viseu, (?) 1953.

Designação – Folha de registo.

Assunto – Temperatura registada na sala de Grão Vasco (no Museu Grão Vasco).

Conteúdo relevante:

“Temperatura registada nas salas:

<i>DIA</i>	<i>HORA</i>	<i>SALA</i>	<i>TEMPER.</i>
<i>17</i>	<i>10</i>	<i>Grão Vasco</i>	<i>8</i>
<i>“</i>	<i>12</i>	<i>“ “</i>	<i>9</i>
<i>“</i>	<i>17</i>	<i>“ “</i>	<i>9</i>
<i>18</i>	<i>10</i>	<i>“ “</i>	<i>8</i>
<i>“</i>	<i>12</i>	<i>“ “</i>	<i>9</i>
<i>“</i>	<i>17</i>	<i>“ “</i>	<i>9</i>
<i>19</i>	<i>10</i>	<i>“ “</i>	<i>8</i>
<i>“</i>	<i>12</i>	<i>“ “</i>	<i>9</i>
<i>“</i>	<i>17</i>	<i>“ “</i>	<i>9</i>
<i>20</i>	<i>10</i>	<i>“ “</i>	<i>8</i>
<i>“</i>	<i>12</i>	<i>“ “</i>	<i>8</i>
<i>“</i>	<i>17</i>	<i>“ “</i>	<i>10</i>
<i>21</i>	<i>10</i>	<i>“ “</i>	<i>10</i>
<i>“</i>	<i>12</i>	<i>“ “</i>	<i>10</i>
<i>“</i>	<i>17</i>	<i>“ “</i>	<i>10 ½</i>
<i>22</i>	<i>10</i>	<i>“ “</i>	<i>11</i>
<i>“</i>	<i>12</i>	<i>“ “</i>	<i>11</i>
<i>“</i>	<i>17</i>	<i>“ “</i>	<i>11</i>
<i>23</i>	<i>10</i>	<i>“ “</i>	<i>11</i>
<i>“</i>	<i>12</i>	<i>“ “</i>	<i>11.”</i>

• **Doc. nº39:**

Data – Viseu, (?) 1953.

Designação – Folha de registo.

Assunto – Temperatura registada na sala de Grão Vasco (no Museu Grão Vasco).

Conteúdo relevante:

“Temperatura registada nas salas:

<i>DIA</i>	<i>HORA</i>	<i>SALA</i>	<i>TEMPER.</i>
7	10h	Grão Vasco	7
“	12h	“ “	8
“	17h	“ “	8
8	10h	“ “	6
“	12h	“ “	9
“	17h	“ “	10
9	10h	“ “	9
“	12h	“ “	9
“	17h	“ “	9
10	10h	“ “	10
“	12h	“ “	10
“	17h	“ “	10
11	10h	“ “	9
“	12h	“ “	9
“	17h	“ “	10
12	10h	“ “	9
“	12h	“ “	9
“	17h	“ “	10
13	10h	“ “	8
“	12h	“ “	9
“	17h	“ “	9
14	10h	“ “	8
“	12h	“ “	8
“	17h	“ “	8
15	10h	“ “	8
“	12h	“ “	9

“ 17h “ “ 9
16 10h “ “ 7

Humidade registada na sala do Grão Vasco dia 12 – 82.”

- **Doc. nº40:**

Data – Lisboa, 16 de Abril de 1954.

Designação – Ofício nº 199, Proc.º 38 – M-b-2

Assunto – Exposição em Bordéus.

Remetente – João Couto, Director Museu Nacional de Arte Antiga.

Destinatário – Director do Museu Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“Tendo-se levantado dificuldades na questão do transporte do quadro que representa «S. Pedro», pertencente a este Museu, para Bordéus, foi resolvido que ele não figurasse na Exposição que ali vai ter lugar. Pediu-me hoje a Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes para que o referido quadro, bem como o que representa o Calvário, viessem a Lisboa, afim de serem tratados. A única dificuldade que se levanta é do transporte de Viseu para Lisboa, e regresso. Convém por isso que V. Ex.^a mantenha ainda durante algum tempo o quadro de S. Pedro dentro da caixa. (...).”

- **Doc. nº41:**

Data – Viseu, 22 de Abril de 1954.

Designação – Ofício.

Assunto – Pedido de beneficiação de obras.

Remetente – António da Mota Beirão, Conservador Ajudante, Museu Grão Vasco.

Destinatário – Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

Conteúdo relevante:

“ Oficiou-me o Exmo. Senhor Director do Museu de Arte Antiga comunicando-me ter solicitado de V. Ex.^a autorização para a ida, à oficina de restauro do seu Museu, dos quadros de Grão Vasco - «S. Pedro» e «Calvário» - a fim de serem limpos e restaurados. Como o quadro «Calvário» poderia ser beneficiado neste Museu, pela equipa de técnicos

de restauro do Museu de Arte Antiga, venho submeter ao alto critério (...) a ida em substituição dos dois quadros do mesmo pintor - «Pentecostes» e «Baptismo de Cristo» - visto precisarem de trabalhos de limpeza, repinte e beneficiação dos seus suportes, que apresentam brechas que no do «Pentecostes» atingem cerca de 4 mm de largura e no do «Baptismo de Cristo» apresenta-se ainda um encurvamento das tábuas com 1,5 cm, de flecha. Como além do quadro do «Calvário» outros do mesmo autor como sejam, «São Pedro» (...), têm a sua massa cromática empolada (...).”

- **Doc. nº42:**

Data – Viseu, 22 de Abril de 1954.

Designação – Ofício nº 33.

Assunto – Pedido de beneficiação de obras.

Remetente – António da Mota Beirão, Conservador Ajudante, Museu Grão Vasco.

Destinatário – Director do Museu Nacional de Arte Antiga (Dr. João Couto).

Conteúdo relevante:

“(...) Acompanha este ofício fotografias desses quadros onde se verificou o que acabo de expor. Junto também fotografias dos quadros «Pentecostes» e «Baptismo de Cristo» para estudo do seu estado actual, tanto de pintura como de suporte. Na fotografia do suporte do quadro «Baptismo de Cristo», vai indicado na parte marcada a tinta, uma esquina da tábua central que está atacada pelo caruncho. As manchas pretas são aspectos de madeira queimada. Os nós dos suportes deste quadro e do «Pentecostes» que vão marcados por um círculo nas fotografias, encontram-se desligados pelo que necessitam serem fixados, assim como as sambladuras.” folha 1

- **Doc. nº43:**

Data – Viseu, 13 de Maio de 1954.

Designação – Ofício nº 47.

Assunto – Beneficiação de obras.

Remetente – António da Mota Beirão, Conservador Ajudante, Museu Grão Vasco.

Destinatário – Director do Museu Nacional de Arte Antiga (Dr. João Couto).

Conteúdo relevante:

“(...) seguem hoje para a oficina de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga (...) os quadros de Grão Vasco: «S. Pedro», «Pentecostes» e «Baptismo de Cristo» a fim de serem limpos e restaurados.”

- **Doc. nº44:**

Data – Lisboa, 18 de Maio de 1954.

Designação – Ofício nº 47.

Assunto – Quadros para restauro pertencentes ao museu de Viseu.

Remetente – Maria José de Mendonça Pelo Director do Museu Nacional de Arte Antiga

Destinatário – Director do Museu Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“(...) os quadros de Grão Vasco - «S. Pedro», «Pentecostes» e «Baptismo de Cristo» (...) deram entrada na Oficina de Restauro afim de serem beneficiados (...).”

- **Doc. nº45:**

Data – Lisboa, 26 de Abril de 1956.

Designação – Orçamento.

Assunto – Molduras dos grandes retábulos de Vasco Fernandes do Museu Grão Vasco.

Remetente – Carlos Natálio da Conceição Puga (Rua nº1, Lote 97 1ºandar Esq. Pontinha ou Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa).

Destinatário – O Director (F. Russell Cortez), Museu Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“Ex.mo Sr. Dr. Russel Cortêz Director do Museu Grão Vasco. Orçamento: Duas molduras antigas pertencentes aos quadros (Pentecostes; Baptismo de Cristo,) para dourar vistas a ouro fino brunido e faixas exteriores pintadas a preto e patinadas a velho a igualar a umas outras já executadas para a exposição em Londres. esc. 7.5000\$00. Uma outra moldura igual para o quadro (Martírio de S. Sebastião,) para execução do mesmo trabalho mas sendo executado em Viseu. esc. 5.700\$00. Total 13.200\$00.”

- **Doc. nº46:**

Data – Viseu, 28 de Abril de 1956.

Designação – Ofício nº109.

Assunto – Pedido de reforço da verba do orçamento do Museu.

Remetente – O Director (F. Russell Cortez), Museu Grão Vasco.

Destinatário – Não identificado.

Conteúdo relevante:

“Pelo Director do Museu Nacional de Arte Antiga, fui informado do estado precário em que se encontram as molduras dos grandes retábulo de Vasco Fernandes que figuraram na Exposição de Londres, bem assim aqueles que se encontram em beneficiação no Instituto de Restauro. Era da maior conveniência aproveitar a estadia deste painéis em Lisboa, para se proceder à substituição e restauro das molduras dos seguintes retábulos: «Pentecostes»; «Baptismo de Cristo»; «Martírio de S. Sebastião». Como o Instituto de Restauro não tem possibilidade de proceder a estes trabalhos de beneficiação restauro das molduras por carência de verba e igualmente este Museu não tem disponibilidades orçamentais que tal permitam, venho solicitar de V.Ex^a. as necessários providencias para que a a verba do Cap^o.3^o, Art^o.574^o nº2 - do orçamento deste Museu, seja reforçada na quantia de 13.200\$00, importe dos já referidos trabalhos de beneficiação e restauro das molduras dos retábulos de Vasco Fernandes.(...)”.

- **Doc. nº47:**

Data –Viseu, 22 de Agosto de 1956.

Designação – Ofício nº154.

Assunto – Molduras dos grandes retábulos de Vasco Fernandes do Museu Grão Vasco.

Remetente – O Director (F. Russell Cortez), Museu Grão Vasco.

Destinatário – Carlos Natálio da Conceição Puga.

Conteúdo relevante:

“Confirma-se a execução de duas molduras novas, segundo o modelo antigo com vistas douradas a ouro fino brunido, e as faixas exteriores pintadas a preto, devidamente patinadas para os painéis de Vasco Fernandes: Baptismo de Cristo e Pentecostes. Uma

outra moldura igual para o painel: Martírio de S. Sebastião, a executar em Viseu. Estas três molduras devem ter execução igual a outras duas posteriormente executadas para os painéis: Calvário e S. Pedro, que figuraram na exposição de Londres. Pede-se para este trabalho o máximo da urgência permitida pela perfeita execução da tarefa.”

- **Doc. nº48:**

Data –Viseu, 15 de Novembro de 1956.

Designação – Ofício nº201.

Assunto – Solicitação de beneficiação a obras do Museu Grão Vasco.

Remetente – O Director (F. Russell Cortez), Museu Grão Vasco.

Destinatário – Ex.mo Senhor Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes

Conteúdo relevante:

“Solicito a V. Ex.^a, se digne providenciar para que sejam autorizados trabalhos de beneficiação e restauro em algumas pinturas pertencentes às colecções deste Museu, aos quais as oscilações de temperatura e mudanças de estado higrométrico do ar no interior das salas, causaram grandes prejuízos. O estado da camada cromática, do preparo e dos suportes, indica ter o tratamento dos painéis, ao diante identificados um carácter de urgência a fim de evitar a sua perda, num período mais ou menos próximo. Indicam-se por ordem de urgência no tratamento e beneficiação: Nº136 – Quadro a óleo sobre madeira de castanho representando S. Pedro, da Oficina de Vasco Fernandes. É proveniente da Igreja de Pindo. No Cadastro dos Bens do Estado de 1940 atribuí-se-lhe o valor de 50.000\$00. O seu estado de conservação é tão precário (...)” folha 1

“ (...) Convinha que a camada cromática deste trabalho das oficinas quinhentistas de Viseu, fosse aqui fixada previamente ao seu transporte. Doutra forma parece-me que o seu estado de reuni será ampliado com o transporte. (...) Nº137 – Quadro a óleo sobre madeira de castanho representando S. Paulo, da Oficina de Vasco Fernandes. (...) Nº 138 – Quadro a óleo sobre madeira de castanho da autoria de Vasco Fernandes.e representando a Virgem da Anunciação, ao qual no Cadastro dos Bens do Estado de 1940 foi atribuído o valor de 100.000\$00. Apesar de se encontrar num estado de conservação melhor do que o antecedente (...).”folha 2

“(...) Nº321 – Descimento da Cruz, António Vaz. As tábuas que constituem o suporte do retábulo, encontram-se descoladas; abriram durante o verão fendas de vários milímetros, empenaram, apresentando-se torcidas; o suporte está visível em muitos sítios (...)” folha 3
“(...) Em resumo, parece-me que os quadros Nº 136, 137, 138, 740, 321- A – B – necessitam de recolher urgentemente à oficina de restauro anexa ao Museu Nacional de Arte Antiga, uma vez não ser possível o seu tratamento em ambiente local. Ocorre ficarem ainda numerosas outras pinturas a aguardar a sua beneficiação: O excesso da humidade junto à grande amplitude térmica ocasiona sempre prejuízos (...).” folha 4.

- **Doc. nº49:**

Data – Viseu, 06 de Dezembro de 1956.

Designação – Ofício nº212.

Assunto – Beneficiação a obras do Museu Grão Vasco.

Remetente – O Director (F. Russell Cortez), Museu Grão Vasco.

Destinatário – Ex.mo Senhor Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes

Conteúdo relevante:

“Pelo Decreto nº 40.710, publicado no Diário do Governo nº 162, 1ª série de 1-8-956, foi concedido a este Museu um reforço de 13.200\$00 destinado à execução de 2 molduras novas e restauro de uma terceira e destinadas a três Retábulos de Vasco Fernandes que se encontram em restauro nas Oficinas do Instituto de Restauro anexo ao Museu Nacional de Arte Antiga. (...) Estando os Retábulos em verificação na Oficina de Restauro em Lisboa, convinha que as mesmas molduras fossem executadas nessa cidade. O artífice Carlos Natálio da Conceição Puga que delas se vai encarregar tem a necessária capacidade técnica, anteriormente comprovada em trabalhos similares executados para o Estado, em especial para o Museu Nacional de Arte Antiga. (...) Reforça-se esta proposta pela conveniência de evitar que os retábulos sejam deslocados do lugar onde se encontram.”

- **Doc. nº50:**

Data – Lisboa, 27 de Dezembro de 1956.

Designação – Carta.

Assunto – Parecer sobre os meios da Oficina de Restauro em Lisboa.

Remetente – Director-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

Destinatário – 1.^a Subsecção da 6.^a Secção da Junta Nacional da Educação; (Com conhecimento do) Director F. Russell Cortez do Museu Grão Vasco

Conteúdo relevante:

“Parece-me oportuno chamar mais uma vez a atenção da Secção para a maneira precária como vive a Oficina de restauro sem meios para acudir às urgentes necessidades e aos pedidos que todos os dias afluem de Museus, Igrejas e outros estabelecimentos do Estado.”.

- **Doc. nº51:**

Data – 28/ XII / 1956.

Designação – Carta.

Assunto – Deliberação à solicitação de beneficiação a obras do Museu Grão Vasco.

Remetente – Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

Destinatário – Ex.mo Senhor Director (F. Russell Cortez) do Museu Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“E referencia ao ofício nº201, de 15 de Novembro findo, comunico (...) por despacho ministerial de 24 do corrente, foi homologado o seguinte parecer da 1.^a Subsecção da 6.^a Secção da Junta Nacional da Educação: «Justifica-se inteiramente o pedido do Director do Museu Regional de Grão Vasco dada a importância das obras que pretende ver beneficiadas. Deve porém ponderar-se que na Oficina de Restauro se encontram neste momento em tratamento as mais importantes pinturas pertencentes aquele estabelecimento do Estado. Se bem que o trabalho esteja bem adiantado carece ainda de algum tempo para definitiva conclusão. (...) É meu parecer que deve ser aprovado o pedido do Director do Museu, desde que os quadros aguardem a oportunidade de se intervir no seu restauro.(...).”

- **Doc. nº52:**

Data –Viseu, 06 de Março de 1957.

Designação – Ofício 22.

Assunto – Beneficiação a obras do Museu Grão Vasco.

Remetente – Director (F. Russell Cortez) do Museu Grão Vasco

Destinatário – Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

Conteúdo relevante:

“Cumpre-me levar ao conhecimento de V. Ex.^a que, no dia 28 do passado mês de Fevereiro, aproveitei o meio de transporte que conduziu a este Museu os retábulos de Vasco Fernandes há tempos em trabalhos de benefício e restauro no Instituto Dr. José de Figueiredo, anexo ao Museu de Arte Antiga, para remeter os painéis deste Museu a que se referiu o meu ofício nº201, de 15 de Novembro de 1956 (...).”

- **Doc. nº53:**

Data – Viseu, 5 de Fevereiro de 1962.

Designação – Ofício nº /14.

Assunto – Solicitação de beneficiação a obras do Museu Grão Vasco.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

Conteúdo relevante:

“Com a grande humidade, acentuadas variações térmicas que se verificam neste Museu, necessário é que alguns dos painéis quinhentistas da Escola de Viseu, ultimamente beneficiados, sejam novamente tratados para fixação de bolhas e desaparecimento de bolores existentes na camada cromática. Solicita-se (...) um funcionário do Instituto de Restauro do Museu Nacional de Arte Antiga, se desloque a Viseu para proceder a tais trabalhos. Este funcionário prepararia igualmente os painéis: «Jesus em Casa de marta» de Gaspar Vaz (...) afim de evitar a sua completa ruína (...).”

- **Doc. nº54:**

Data – Viseu, 11 de Março de 1966.

Designação – Ofício nº39, Procº 2-A.

Assunto – Solicitação de beneficiação a obras do Museu Grão Vasco.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“Em continuação do meu pedido em tempos formulado sobre a beneficiação dos painéis da Escola de Viseu, aos quais a humidade tinha causado danos, venho hoje renovar a solicitação de com urgência (...) uma vez que a grande humidade dos passados meses agravou o estados dos mesmos quadros que não podem ser deslocados sem cuidados prévios e é premente o seu tratamento, afim de se evitar prejuízos de mais monta.”

- **Doc. nº55:**

Data – Lisboa, 29 de Março de 1966.

Designação – Ofício nº 6-K / 1087.

Assunto – Deliberação á solicitação de beneficiação a obras do Museu Grão Vasco.

Remetente – Director-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional.

Destinatário – Director do Museu Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“(...) comunico a V. Ex.^a que a direcção do Museu Nacional de Arte Antiga informou (...) que vai ser considerada a ida a essa cidade de um técnico a fim de avaliar o estado em que se encontram os quadros em causa.”.

- **Doc. nº56:**

Data – Viseu, 10 de Abril de 1968.

Designação – Ofício nº65, Procº 2 – A.

Assunto – Solicitação de beneficiação a obras do Museu Grão Vasco.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“ Retomando o assunto (...) de novo solicito a atenção de V. Ex.^a para a urgência e o inadiável da vinda e este Museu de um técnico do Instituto de Restauro, afim de tratar alguns paineis quinhentistas da Escola de Viseu, que se apresentam num estado de conservação muito precário devido às amplitudes climáticas verificadas nos interiores das salas: - Excesso de humidade e baixa temperatura no inverno e grante secura no verão. ”

- **Doc. nº57:**

Data – Viseu, 16 de Julho de 1970.

Designação – Ofício nº165, Procº 17.

Assunto – Necessidade de remessa de algumas obras para Lisboa, Instituto de Restauro Dr. José de Figueiredo.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“(…) cumpre-me informar V. Ex.^a do seguinte: O encarregado das obras em curso neste Museu, informou-me da necessidade de retirar a pintura quinhentista de uma das salas para prosseguimento das obras de construção do novo telhado. Não existe grande possibilidade de dar novo arrumo a tais painéis, alguns de grandes dimensões. Urgente se torna a remessa para Lisboa, Instituto de Restauro Dr. José de Figueiredo, já autorizada por despacho ministerial de 20 de Janeiro findo. Necessário era a vinda a Viseu de um técnico para preparar previamente os painéis ao seu transporte. ”

- **Doc. nº58:**

Data – Lisboa, 13 de Agosto de 1970

Designação – Ofício DV6/21/11(10).

Assunto – Autorização para a remessa de algumas obras para Lisboa, Instituto de Restauro Dr. José de Figueiredo.

Remetente – Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional.

Destinatário – Director do Museu Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“(...) comunico a V. Ex.^a que foi concedida a autorização para o Instituto de José de Figueiredo efectuar trabalho de consolidação da pintura dos painéis referidos no citado ofício. Os painéis poderão dar entrada imediata no Instituto de José de Figueiredo.”.

- **Doc. nº59:**

Data – Viseu, 20 de Agosto de 1970

Designação – Ofício nº177, Procº 17.

Assunto – Necessidade de remessa de algumas obras para Lisboa, Instituto de Restauro Dr. José de Figueiredo.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“(...) tenho a honra de informar da urgência da vinda a Viseu de um técnico do Instituto de Restauro, a fim de preparar os quadros que têm de ser transportados para Lisboa. Este transporte urge dado o andamento das obras do telhado do edifício do Museu que obriga a desmontar mais duas salas.”.

- **Doc. nº60:**

Data – Viseu, 28 de Outubro de 1970.

Designação – Ofício nº 205, Proc.º 17.

Assunto – Pedido de acompanhamento do transporte de obras.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Ex.mo Senhor Comandante da Brigada de Transito – Quartel da GNR.
(Com conhecimento Janelas Verdes)

Conteúdo relevante:

“ (...) solicito de V. Ex.^a uma brigada motociclista da G.N.R. para acompanhar o transporte de Viseu para Lisboa – Instituto de Restauro «Dr. José de Figueiredo» - Rua

das Janelas Verdes – de Retábulos de pintura sobre tábuas, de grande valor para o património artístico da Nação. Este transporte seria feito com partida de Viseu – Museu de Grão Vasco – no próximo dia 30 às 11 horas da manhã. ”.

- **Doc. nº61:**

Data – Viseu, 8 de Junho de 1971.

Designação – Ofício nº 128, Proc.º 36.

Assunto – Exposição Temporária da Obra de Vasco Fernandes.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Director-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional.

Conteúdo relevante:

“Com o prosseguimento das obras em curso no Museu de Grão Vasco, tiveram de ser fechadas ao público as salas onde eram expostas as pinturas de Vasco Fernandes. Autorizado superiormente, foram as referidas pinturas transferidas para o Instituto José de Figueiredo a fim de serem beneficiadas. São inúmeros os visitantes que lamentam não poderem apreciar tais pinturas. Já foi autorizada a sua exposição em Lisboa. No caso de tal exposição não se poder realizar, no Museu Nacional de Arte Antiga, poderia ser encontrado outro local? Parece da maior conveniência, caso fosse de autorizar, a realização de uma Exposição de toda a obra de Vasco Fernandes, reconhecida e atribuível e preparada de tal forma que o grande público compreendesse melhor a base da identificação e atribuição à Oficina dirigida por aquele pintor quinhentista.”.

- **Doc. nº62:**

Data – Lisboa, 5 de Julho de 1971.

Designação – Ofício

Assunto – Resposta ao pedido de Exposição Temporária da Obra de Vasco Fernandes.

Remetente – Director-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Ministério da Educação Nacional.

Destinatário – Director do Museu Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“ (...) comunico a V. Ex.^a que o Museu Nacional da Arte Antiga tenciona expor alguns quadros mais representativos da Escola de Viseu, que se encontram actualmente em tratamento no Instituto de José de Figueiredo, os quais figurarão na galeria da pintura portuguesa.”.

- **Doc. nº63:**

Data – Lisboa 16 de Janeiro de 1975.

Designação – Ofício.

Assunto – Resposta ao pedido de Exposição Temporária da Obra de Vasco Fernandes.

Remetente – Director-Geral dos Assuntos Culturais (Ministério da Educação Nacional).

Destinatário – Director do Museu de Grão Vasco

Conteúdo relevante:

“Em seguimento da nossa conversa (...) tenho a honra de comunicar que nesta data officiei ao Museu Nacional de Arte Antiga no sentido de se realizar em Lisboa, e no mesmo Museu, a apresentação das 19 Tábuas do Mestre Grão Vasco. ”

- **Doc. nº64:**

Data – Viseu, 22 de Setembro de 1975

Designação – Ofício nº164, Proc.º 48.

Assunto – Guarda das obras em beneficiação.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Ex.mo Senhor Director-Geral dos Assuntos Culturais.

Conteúdo relevante:

“Dado que as obras de grande beneficiação a cargo dos Monumentos Nacionais têm ultimamente seguido com um ritmo lento, estando praticamente paradas na sua ultimação. Dado que no Instituto de Restauro me informaram, ficarem prontos os quadros, surge o problema da sua guarda. Em tempos propus a realização de uma Exposição Temporária em Lisboa. (...).”

- **Doc. nº65:**

Data – Viseu, 10 de Outubro de 1975.

Designação – Ofício nº181, Proc.º 48.

Assunto – Exposição Temporária da Obra de Vasco Fernandes.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Ex.mo Senhor Director-Geral dos Assuntos Culturais.

Conteúdo relevante:

“Em prosseguimento do assunto tratado (...) tenho a honra de insistir junto de V. Ex.^a sobre o mesmo tema. No passado dia 7 reuniram-se em Viseu os Arquitectos da Direcção do Centro dos Monumentos Nacionais, conjuntamente com o Sr. Arquitecto Peres Director dos Monumentos Nacionais, a cargo de quem correm as obras. Afirmaram que esperam obter os meios para terminarem as obras do 2º andar do Museu até ao fim do ano, corrigindo o que for necessário, a fim de permitir uma perfeita conservação das pinturas, excepção feita ao aquecimento que repito imprescindível. (...) São inúmeros os visitantes que lamentam não poderem apreciar as pinturas de Vasco Fernandes e seus colaboradores, que se encontram em beneficiação no Instituto José de Figueiredo.” folha1

“Neste Instituto, aquando da última estadia em Lisboa, verifiquei a quase conclusão de significativo núcleo de tais pinturas. Estariam apresentáveis ao público antes do fim do ano. Para que o restauro seja devidamente efectuado bem sei não se poder ter pressa. No entanto o público exerce uma pressão, até certo ponto justificável. Por tónto volto a insistir na sua Exposição Temporária em Lisboa. Já propus e mereceu aprovação superior tal Exposição. Em que lugar efectua-la? No Museu de Arte Antiga? No átrio da Estação do Rossio, uma vez que assim o Museu Grão Vasco descia até ao Povo e não era o Povo que teria que vir ao Museu? Sei bem dos riscos que se correriam e as dificuldades a suprir com a sua conservação, guarda e apresentação. Sugiro no entanto um outro lugar para a sua montagem e apresentação pública, um lugar muito central e acessível a qualquer passante. Refiro as salas de exposição no Palácio Foz, preciosamente no Ministério da Comunicação Social. Para a sua apresentação e montagem, o orçamento do Museu bem poderia movimentar dotações que lhe foram atribuídas.” folha 2

“ Seria igualmente imprescindível a edição de um catálogo que documentasse todas as obras existentes que sabemos serem da Oficina de Vasco Fernandes ou a ela atribuídas. Além disso a Exposição deveria ser essencialmente didática comportando montagem fotográfica em especial a documentação obtida durante o Restauro. Era premente que tal exposição fosse aberta antes do fim do Ano e seria ótimo que fosse antes da quadra do Natal. “ folha 3

- **Doc. nº66:**

Data – Viseu, 11 de Março de 1976.

Designação – Ofício nº37, Proc.º 6.

Assunto – Resposta a solicitações da Comissão Municipal de Turismo.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Comunicação Social; Exmo. Senhor Presidente da Comissão Municipal de Turismo (Viseu).

Conteúdo relevante:

“ (...) Sobre outras solicitações, cumpre-me informar V. Ex.^a do seguinte: DIAPOSITIVOS: De há muitos anos que procuro dotar o Museu de Grão Vasco com reproduções coloridas do seu acervo. Chegaram a ser feitas transparências 9x12 para matrizes. (...) QUADROS: Ninguém mais do que eu pessoalmente lamenta que os painéis quinhentistas das oficinas de Viseu não estejam já definitivamente expostos no Museu de Grão Vasco!... Deve ser considerado que as condições climáticas de Viseu para uma razoável conservação destas pinturas não são boas. O edifício não tinha condições para assegurar a saúde desta importante e insubstituível parte do nosso Património Artístico. Assim foi superiormente determinado o seu tratamento no Instituto de Restauro Dr. José de Figueiredo, onde ainda se encontram. Examinadas por períodos julgados idóneos têm sido tratadas dos maus tratos que os tempos e os homens originaram. Numerosos destes painéis estão já tratados e prontos para voltarem a Viseu. Não posso informar V. Ex.^a da data provável do seu regresso, uma vez que as obras em curso no edifício não serem dirigidas por estes serviços. ”.

- **Doc. nº67:**

Data – Viseu, 4 de Setembro de 1976.

Designação – Ofício nº101, Proc.º 33.

Assunto – Exposição “L’Amerique vue par l’Europe” – painel “Adoração dos Reis Magos”.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Ex.mo Senhor Director-Geral do Património Cultural.

Conteúdo relevante:

“(...) recebi telefonicamente do Museu do Louvre – Reunião dos Museus Nacionais – Exposição «L’Amerique vue par l’Europe» a inaugurar no próximo dia 17 – a comunicação de que o painel «Adoração dos Reis Magos» pertença deste Museu e que foi cedido para figurar nas Comemorações do 2º Centenário da América, tinha sofrido ligeiros danos. (...) Solicitei mais me enviassem o relato por escrito do tema (...).”

- **Doc. nº68:**

Data – Viseu, 15 de Setembro de 1976.

Designação – Ofício nº108, Proc.º 33.

Assunto – Exposição “L’Amerique vue par l’Europe” – painel “Adoração dos Reis Magos”.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Ex.mo Senhor Director-Geral do Património Cultural.

Conteúdo relevante:

“Junto remeto a V. Ex.ª fotocópias do expediente que acabo de receber do Director dos Museus de França, relativo à Exposição no Museu do Louvre (...) Nesta figura o painel «Adoração dos Reis Magos». (...)” folha1;

“ 1er Septembre 1976, Diagnostic d’état établi par le Service de Restauration des Peintures des Musées Nationaux. (Restaurateur: Mms DELSAUX Conservateurs: Mlles BERGEON). Musée: Grão Vasco, Ecole Portugaise XVIème Siècle Adoration des Mages; REVERS – Support de chêne, trois planches à fil vertical et avec un léger chanfrein. – En haut et en bas protection de silicone contre le pénétration de l’humidité dans les zones en

*bois de bout. – Restauration ancienne du support sur la joint droit avec mastic superficiel.
– Restaurations récentes de débuts de fentes par des incisions en forme de V et
incrustation de même forme, en chêne para fragments; quatre papillons en chêne à contre
fil sont incrustes pour arrêter les fentes. On a lors de la dernière intervention conserve la
restauration du joint droit en intervenant seulement dans la partie haute de ce joint pour la
renforcer. Conclusion: Support en très bon état.”*

- **Doc. nº69:**

Data – 23/2/1977.

Designação – Carta.

Assunto – Publicação no “Branco e Negro”.

Remetente – Dr. Eduardo Leal de Loureiro, Presidente da Câmara Municipal de Viseu.

Destinatário – Director do “Branco e Negro” Lisboa.

(Com conhecimento: Director do Museu Grão Vasco)

Conteúdo relevante:

*“Publicou «Branco e Negro» no seu número de ontem, assinado por A. H., uma pequena
nota com o título «Viseu exige saber onde estão os quadros de Grão Vasco». Ao ler o
exemplar,(...) fiquei triste, pois, quer o título quer o teor da nota, pretendem um
sensacionalismo que não posso deixar de reprovar.(...) O tema dos painéis de Grão Vasco
foi um dos menos abordados. Talvez dos de menor interesse para mim (...) Referi na
verdade, que os visienses cultos se preocupam com a demoradíssima estadia das pinturas
em Lisboa e com as demoradíssimas (também) obras em curso no Museu Grão Vasco e
que numa próxima ida à Capital procuraria colher elementos para tranquilizar os mais
preocupados. Não pus, nem podia pôr, em dúvida a existência ou o regresso dos painéis
(...). Sei que eles se encontram em restauro no Instituto José de Figueiredo, em Lisboa.
Nem a conversa tida permitia o tom geral de escândalo (...).”* folha 1.

*“(...) As obras muito grandes, e também muito demoradas, feitas pelo Estado no Museu
Grão Vasco estão quasi terminadas. Há algumas deficiências sobretudo no que respeita a
infiltrações de humidade, a condições de segurança e condicionamentos de ambiente.*

Esperamos que venham a ser corrigidos e que brevemente tenhamos os painéis e o Museu novamente a serem juntos motivo de orgulho da museologia viseense.” folha 2

- **Doc. nº70:**

Data – Viseu, 8 de Julho de 1977.

Designação – Ofício ?.

Assunto – Planeamento do regresso das obras em beneficiação.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Dr. Eduardo Leal de Loureiro, Presidente da Câmara Municipal de Viseu.

Conteúdo relevante:

“(…) venho agradecer (…) o muito interesse posto na apresentação pública dos painéis das oficinas de Viseu do século XVI – Vasco Fernandes e seus colaboradores. (…) Já tenho igualmente comunicação do instituto de Restauro confirmando estarem terminados 25 paineis e prontos para serem transportados para Viseu. Os Monumentos Nacionais ainda no presente, trazem obras em curso em todas as janelas do 2º andar do edifício. (...) Espera-se que quando terminados (...) haja um mínimo de condições para que os painéis em causa possam ser expostos de forma a não sofrerem novos danos”.

- **Doc. nº71:**

Data – Viseu, 25 de Setembro de 1977.

Designação – Ofício nº 120, Proc.º 4-A.

Assunto – Esclarecimento público.

Remetente – Director do Museu Grão Vasco.

Destinatário – Presidente da Câmara Municipal de Viseu.

Conteúdo relevante:

“(…) de maneira a tratar de esclarecer a opinião publica de forma clara (...) 3) Estes trabalhos de restauro, nos termos legais, só podem ser executados no Instituto Dr. José de Figueiredo, em Lisboa. 4) As viagens de e para Lisboa, causam sempre prejuízos nos mesmos paineis. 5) Alguns destes, pelas monumentais dimensões e quando guindados para o 2º andar, sujeitam-se a grandes riscos e a sua elevação é sempre preocupante e delicada.

6) *Não podem, pelas razões atrás apresentadas, serem arrumadas em qualquer sítio, antes têm logo de ocupar o lugar próprio.*” folha 1.

“(…) 10) *Tal vistoria é urgente para que o Museu de Grão Vasco possa proceder à montagem dos suportes para a apresentação dos quadros. Suportes prontos e pagos ao fornecedor desde Dezembro de 1976. 11) Acresce à referida urgência, o estarem com o restauro terminado os retábulos quinhentistas pertencentes ao acervo do Museu de Grão Vasco e originários da Oficina de Vasco Fernandes. 12) Urge fazer o seu transporte para Viseu (…).*” folha 2.

“(…) 17) *Aguardo pois, que superiormente me seja indicado como proceder. Imediatamente se providenciará ao arranjo museográfico das 12 salas do 2º andar do Museu (…)*”. folha 3.

- **Doc. nº72:**

Data – Viseu, 29/11/78

Designação – Ofício nº 375/78.

Assunto – Regresso dos painéis ao Museu Grão Vasco.

Remetente – O Presidente Messias Fuchini, Comissão de Turismo. da Câmara Municipal de Viseu.

Destinatário – Director do Museu Grão Vasco.

Conteúdo relevante:

“(…) *apoz o regresso dos quadros de Grão Vasco ao nosso Museu (…)* Fica assim outra vez enriquecido o nosso património e contribui-se para uma melhor perspectiva turística, dada a sua fama e categoria impares.”.

- **Doc. nº73:**

Data – 2002

Designação – Relatório de Verificação.

Assunto – Exposição Grão Vasco e a Pintura Portuguesa do Renascimento (1500-1540) Salamanca.

Assinantes – Quatro assinaturas (não inteligível).

Conteúdo relevante:

“(...) Motivo de Depósito/Título da Exposição: Grão Vasco e a Pintura Portuguesa do Renascimento (1500-1540) Local: Colegio Santo Domingo de la Cruz – Salamanca Data de Inicio: 12 de Julho de 2002 Data de encerramento: 15 de Setembro de 2002 (...) Categoria: Pintura Denominação: S. Pedro (...) Suporte: Madeira de castanho Inv.º nº 2160 Dim: c/ moldura: 316 x 266” folha 1.

“Verificação do Estado de Conservação: À Partida: Em bom estado de conservação, encontrando-se estável. À Chegada: Manteve-se em bom estado de conservação.”

• **Doc. nº74:**

Data – 18/ 09/ 2002

Designação – RNTRANS: Folha de Transporte Nota de Recolha/Entrega nº2099.

Assunto – Transporte de obras (Exposição Grão Vasco e a Pintura Portuguesa do Renascimento (1500-1540) Salamanca).

Assinantes – Quatro assinaturas (não inteligível).

Conteúdo relevante:

“(...) Local de Recolha: Colégio S. Domingo Salamanca – Espanha. Local de Entrega: Museu Grão Vasco Viseu - Portugal. Descrição: (...) Cx's de Madeira c/ obras d'arte 2 «S. Pedro» «Última Ceia». (...) Embalagem: embalado por nós Desembalagem: desembalamos.”

Excertos - Pentecostes (Santa Cruz de Coimbra):

- **Doc. nº1:**

Data –Lisboa, 16 de Setembro de 1939.

Designação – Nota de acordo depósito de obras – Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte.

Assunto – Empréstimo e depósito de obras para organização da Exposição dos Primitivos Portugueses.

Assinantes – Joaquim Duarte Alexandre (Depositante – Padre da Igreja de Santa Cruz de Coimbra); Augusto Cardoso Pinto (Secretário da Secção das Exposições - Comissão Nacional dos Centenários Pelouro da Arte).

Conteúdo relevante:

“A Igreja de Santa Cruz, de Coimbra representada pelo Exmo. Senhor Padre Joaquim Duarte Alexandre (...) depositou no Museu das Janelas Verdes para figurarem na Exposição de Pintura Portuguesa dos Séculos, XV e XVI, a realizar em 1940 junta, as seguintes obras: Oito quadros pintados sobre madeira representado: Pentecostes (...) com as respectivas molduras.”

- **Doc. nº2:**

Data –Lisboa, 29 de Abril de 1941.

Designação – Proc. Nº10; Ofício nº786.

Assunto – Comunicado para a devolução das obras emprestadas no âmbito da Exposição dos Primitivos Portugueses.

Remetente – Augusto Cardoso Pinto (Secretário da Secção das Exposições) da Comissão Nacional dos Centenários – Secção das Exposições de Arte – Museu das Janelas Verdes.

Destinatário –Exmo. Sr. Prior da Igreja de Santa Cruz - Coimbra.

Conteúdo relevante:

“Cumpre-me comunicar a VªExª que no próximo dia 1 de Maio seguirão para essa cidade os quadro pertencentes à Igreja de Santa Cruz que vierão á Exposição dos Primitivos.

Todos os quadros foram restaurados excepto aqueles que não necessitavam restauro. (...) A moldura do «Pentecostes» foi descascada da espessa camada de tinta grosseira e posta na madeira na côr natural o que permite apreciar a finura da talha. A beneficiação dada aos quadros é sem dúvida muito vantajosa tanto para a sua conservação como para a sua valorização estética. (...) A Bem da Nação. (...) N.B. – O nosso empregado tem a incumbência de repor os quadros nos seus lugares e proceder a qualquer alteração que V^aEx^a deseje sem qualquer encargo para a Igreja.”.

- **Doc. nº3:**

Data – Coimbra, 2 de Setembro de 1982.

Designação – Carta.

Assunto – Empréstimo de obras para organização da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura.

Remetente – Diocese de Coimbra Casa Episcopal. O vigário Geral: Mons. M. Leal Pedrosa.

Destinatário – Rev.mo Senhor Pe. José Bento Vieira Santa Cruz – Coimbra.

Conteúdo relevante:

“Tendo sido solicitado pelo Comissário Geral para a Organização da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, o empréstimo de algumas peças de arte, abaixo indicadas, venho comunicar que está autorizado tal empréstimo, devendo preencher e enviar ao Comissário as fichas respectivas (Vd. Ficha no Doc. nº4).

Agradecendo não demore a efectivação da diligência pedida, aproveito para apresentar os melhores cumprimentos. (...) Obras pretendidas, da Igreja de Santa Cruz: (...) – Vasco Fernandes – “Pentecostes” (...).”

- **Doc. nº4:**

Data – 7 de Março 1983.

Designação – Carta.

Assunto – Proposta para o valor de seguro das obras que vão constar na Exposição “Os Descobrimentos dos Portugueses e a Europa do Renascimento” XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura.

Remetente – O Comissário adjunto, João de Bettencourt.

Destinatário – Igreja de Santa Cruz de Coimbra.

Conteúdo relevante:

“Dado que as fichas de empréstimo, que fizeram o favor de no remeter, referentes às peças que serão expostas na XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura: “Os Descobrimentos dos Portugueses e a Europa do Renascimento”, não vinha mencionado o valor do seguro que pretendiam que fosse atribuído, vem este Comissariado comunicar que propõe o valor de:

Peça 1 Pintura, seguro 1.000.000\$00 (...).”

- **Doc. nº5:**

Data – Lisboa, 6 de Abril de 1983.

Designação – Carta.

Assunto – Credencial.

Remetente – O Chefe dos serviços Administrativos Renato S. Madeira.

Destinatário – Igreja de Santa Cruz.

Conteúdo relevante:

“Para os devidos efeitos se credenciam os funcionários (...) que a partir do dia 11 de Abril de 1983 se deslocam às seguintes localidades (...) Coimbra, onde vão proceder à recolha de diversas peças de arte para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura.” (Que em Telegrama enviado pelo Comissário adjunto, João de Bettencourt ao Reverendo Pároco se combinou ser a 13 de Abril).

- **Doc. nº6:**

Data – Lisboa, 7 de Abril – 7 de Julho de 1983.

Designação – Ficha de Empréstimo.

Assunto – Exposição “Os Descobrimentos dos Portugueses e a Europa do Renascimento” XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, organizada pelo Governo de Portugal sob os auspícios do Conselho da Europa.

Remetente – Comissário Geral Dr. Pedro Canavarro.

Destinatário – Igreja de Santa Cruz de Coimbra.

Conteúdo relevante:

“1- Nome do país: Portugal; 2 – Proprietário (O nome deve figurar no Catálogo do seguinte modo): Igreja de Santa Cruz de Coimbra (...) 4 – Título da Obra: Pentecostes; (...) Nome do Autor/ Artista ou Escola): Vasco Fernandes (Grão Vasco);” folha1

*“7ª Data (se a obra é datada, indicar a localidade e assinatura: Está Assinada.(...) 8 – Material e técnica: não tem nada escrito, 9 – medidas em cm: altura 2m, Largura 2m, espessura 0,15; 11 – Indicar quaisquer defeitos no estado de conservação da obra: Bom estado; 12 – Valor do seguro: Incalculável (...) 15ª História e Proveniência (antigas coleções, leilões, etc.): Proven da Capela do Mosteiro do Convento de St.ª Cruz”folha2
b) – Exposições onde a obra tenha figurado, etc. – Londres. (...) 16 – Autoriza o Comissário a fotografar esta obra durante o período de exposição? Sim. 17 – Autoriza a reprodução desta obra para a difusão audio-visual da exposição no quadro do programa do Conselho da Cooperação Cultural do Conselho da Europa? Sim.”folha3*

“(F) Formação de arquivos fotográficos da Exposição, (que ficarão depositados na Biblioteca Nacional, Lisboa, acessíveis para consulta de investigadores): Sim; (...) Assinatura do emprestado: José Bento Vieira” folha4

(Questionário respondido na época pelo Sr. Padre José Bento Vieira).

- **Doc. nº7:**

Data – Coimbra 5/12/1990.

Designação – Carta.

Assunto – Europália 91.

Remetente – Diocese de Coimbra Casa Episcopal. O vigário Geral: Mons. M. Leal Pedrosa.

Destinatário – Comissariado para a Europália 91 – Portugal D. Simonetta Luz Afonso.

Conteúdo relevante:

“Em resposta aos ofícios enviados ao Senhor Bispo de Coimbra, a propósito da cedência de algumas peças de arte, desta diocese, para figurarem na Europália 91, venho comunicar o seguinte: (...) 2. Está autorizada a recolha das peças que necessitam de restauro no Instituto José de Figueiredo; 3. Está autorizada a intervenção dos técnicos do Arquivo Paroquial da Fotografia para fotografarem as mesmas peças (...)”.

- **Doc. nº8:**

Data – 1991-01- 09.

Designação – Carta.

Assunto – Pedido de colaboração no festival Europália 91 – Portugal.

Remetente – Simonetta Luz Afonso Directora das Exposições, (Presidência do Conselho de Ministros Comissariado para a Europália 91 – Portugal).

Destinatário – Exmo. Senhor Pe. José Bento Vieira.

Conteúdo relevante:

“A Europália é um festival que se realiza na Bélgica, de dois em dois anos, e onde, através de manifestações de índole diversa, se dá conta dos vários aspectos da história e da cultura de um país. Em 1991, durante três meses que se estendem de Setembro a Dezembro, A Europália será dedicada a Portugal (...) O transporte será realizado nas melhores condições de segurança, estando neste momento a ser estudadas pelo Departamento de embalagem da Europália, as embalagens definitivas que transportarão a peça para a Bélgica. O Departamento de Embalagem é constituído por duas conservadoras de museu e um técnico da RN Trans, empresa que executará as embalagens, em colaboração com a National Gallery of Arts de Washington (...) Assim contamos proceder à recolha das peças escolhidas, e que necessitam de restauro, no mês de Fevereiro, aguardando apenas nos sejam facultados os valores de seguro.”

- **Doc. nº9:**

Data – 19 Fev. 1991.

Designação – Carta.

Assunto – Troca de obras.

Remetente – Simonetta Luz Afonso Directora de Exposições.

Destinatário – Rev.mo. Senhor D. João Alves .

Conteúdo relevante:

“Na sequencia dos contactos anteriores (...) entre as obras solicitadas encontrava-se um quadro da Igreja de Santa Cruz, o “Calvário” da autoria de Cristóvão de Figueiredo, devido às suas grandes dimensões e dificuldade de deslocação foi julgado melhor não levar esta obra que seria substituída por uma outra pintura da mesma Igreja, o “Pentecostes” (...).”

- **Doc. nº10:**

Data – Coimbra, 12.04.91.

Designação – Recibo.

Assunto – Pentecostes.

Remetente – Comissariado para a Europália 91 – Portugal.

Destinatário – Revmo. Senhor Padre .

Conteúdo relevante:

“ Em troca do presente documento entrega-se ao Sr. Fernando Rodrigues Branco, funcionário da transportadora RN-Trans e ao serviço do Comissariado para a Europália 91 – Portugal, a pintura Pentecostes, de Vasco Fernandes pertencente à Igreja de Santa Cruz de Coimbra a fim de ser transportada para restauro no Instituto José de Figueiredo, tendo o seguro de transporte sido já efectuado. (...)”

- **Doc. nº11:**

Data – 28 Maio 1991.

Designação – Carta – Guia de entrada 40/91.

Assunto – Exposição Europália 91.

Remetente – Instituto José de Figueiredo.

Destinatário – Reverendo Pároco.

Conteúdo relevante:

“ (...) junto se envia (...) a Guia de entrada 40/91. Folha 1; Folha 2 Guia – “ (...) Em troca deste documento entregar-se-á Diocese de Coimbra – Igreja de Santa Cruz (...) os seguintes objectos_ uma pintura a óleo s/madeira representando “Pentecostes” dimensões: 1675x1685mm c/moldura Exposição Europália Lisboa 12 de Abril 1991 (...).”.

- **Doc. nº12:**

Data – 22 de Julho de 1991.

Designação – Carta.

Assunto – (Polémica) Cedência do Pentecostes para a Exposição Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento.

Remetente – O Vigário Geral Mons. Manuel Leal Pedrosa.

Destinatário – Dr. Francisco Faria Paulino Secretário Executivo da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Conteúdo relevante:

“ A Pedido do Senhor Bispo de Coimbra, venho comunicar a V^a Ex.cia que a paróquia de Santa Cruz não se mostrou disponível para a cedência do quadro do Pentecostes, da autoria de Vasco Fernandes, para figurar na Exposição intitulada “Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento”. Além de alguns inconvenientes que possam resultar de deslocação de quadro em causa, a Igreja de Santa Cruz já cedeu outros quadros para a Exposição Europália.”.

- **Doc. nº13:**

Data – 24.02.1992.

Designação – Carta.

Assunto – Recibo/Entrega.

Remetente – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Exposição: Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento na Galeria de Pintura do rei D. Luís no Palácio Nacional da Ajuda de 17 de Março a 10 de Junho.

Destinatário – Revmo. Senhor.

Conteúdo relevante:

“ Declaro que entreguei Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, a(s) peça(s) referenciadas em Anexo a fim de serem transportadas para a Galeria de Pintura do rei D. Luís no Palácio Nacional da Ajuda para figurarem na exposição em epígrafe. Mais se informa que ficarão em depósito no Museu Nacional de Arte Antiga até ao dia 10 de Março. Folha1; Listagem de peças: Vasco Fernandes, Pentecostes.” Folha2.”(Segurado o transporte – Coimbra Lisboa Coimbra P. N. Ajuda 800.000.000\$00.)”.

- **Doc. nº14:**

Data – 24 Fev. 1992.

Designação – Carta.

Assunto – Pedido de empréstimo para a Exposição Universal Sevilha 1992 (18 Maio a 18 Setembro).

Remetente – Juan Sureda i Pons, Director Científico y Museográfico.

Destinatário – Revmo. Senhor José Bento Vieira.

Conteúdo relevante:

“(…) tengo o placer de contactar com usted para expresar el deseo de contar com la obra (...) Vasco Fernandez “Pentecostes” 158,3x161,7cm. (...)”.

- **Doc. nº15:**

Data – Coimbra, 04 de Março de 1992.

Designação – Carta.

Assunto – Pedido de parecer para a comparência do “Pentecostes” na “Expo 92” Sevilha.

Remetente – O Pároco de Santa Cruz de Coimbra, José Bento Vieira.

Destinatário – Ex.mo e Rev.mo senhor Dom João Alves Bispo de Coimbra.

Conteúdo relevante:

“ Ainda há pouco tempo enviei a V.Ex. a Rev.ma uma carta em que o grande protagonista era o mais que célebre quadro do “Pentecostes” do pintor visiense Grão Vasco ou Vasco Fernandes, solicitado intensamente para figurar em exposições nacionais e estrangeiras. Escrevo hoje novamente a propósito de uma nova solicitação. Com efeito recebi de

Espanha o pedido para que o «Pentecostes» vá figurar na «Expo92» em Sevilha. Não sei se a petição terá também sido endereçada ao Senhor Bispo a quem cabe a última palavra sobre a cedência ou não.

Sou da opinião que o Pentecostes deverá «descansar» algum tempo dos incómodos» de tantas viagens já efectuadas. Apresento os seguintes argumentos:

- Não se vislumbra minimamente vantagem nas contínuas deslocações do quadro. Se as viagens afectam as pessoas, muito mais os quadros, nas trepidações dos Maiores de transporte, colocação, luminosidade, etc.

– Os quadros «habitua-se» aos ambientes onde há longos anos estão fixados. Por mais garantias que os organizadores das exposições nos possam dar, não pode haver coincidência com o ambiente de Santa Cruz onde há cerca de 400 anos se tem mantido e o ambiente, mesmo artificial de Bruxelas, Lisboa ou Sevilha para já não falar no ar, possivelmente condicionado, (?) dos veículos transportadores a que a deslocação obriga. – E o que aproveita Santa Cruz ou mesmo a Diocese com o “empréstimo” de tão valiosa obra de arte? Nada absolutamente nada. Se o quadro, como fica provado só perde, (aqui assumo-me como defensor do «Pentecostes») nunca houve contra partidas de qualquer ordem que nos permitissem melhorar os espaços onde se expõem as nossas obras de arte. Gostaríamos de lembrar a necessidade de restaurar em Santa Cruz o antigo museu que obras de restauro no Monumento fizeram desaparecer. Por tal motivo fomos obrigados a «armazenar» peças artísticas, autênticas preciosidades, que ficam sujeitas a deteriorização acelerada por falta de acomodação conveniente. Lembramos o estado lastimoso em que se encontra o Santuário. Contribuímos para o êxito de Exposições que ficam celebres e celebrizam os seus organizadores e ninguém se lembra dos pequenos museus existentes nas nossas Igrejas onde se guardam estas preciosidades, não valorizando os locais próprios.

– No caso do «Pentecostes» estou também a defender os muitos visitantes que vem a Santa Cruz movidos pela fama do quadro que os seus «catálogos-guias» indicam existir na nossa Igreja. ...Convínhamos que o «Pentecostes» está já há muito tempo fora de casa e muitos turistas deixam transparecer a sua tristeza por não poderem contemplar o «Grão Vasco».

– Acresce, para o caso presente da Exposição de Sevilha, que o «Pentecostes» está para dar entrada, sem a nossa autorização, na Exposição «Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento» que vai acontecer em Lisboa de 17 de Março a 10 de Junho e a Exposição de Sevilha é de 18 de Março a 18 de Setembro, donde se concluirá que as datas são em parte coincidentes. Esta é a informação que julgo oportuno levar ao conhecimento de V.Ex-a Rev.ma no sentido de o ajudar a tomar a decisão que houver por conveniente (...).

- **Doc. nº16:**

Data – Coimbra, 19 de Março de 1992.

Designação – Carta.

Assunto – Exposição “Arte y Cultura en torno de 1492”.

Remetente – O Vigário Geral Mons. Manuel Leal Pedrosa.

Destinatário – Dr. Joan Sureda i Pons.

Conteúdo relevante:

“ Encarrega-me o Senhor Bispo de Coimbra de responder ao ofício de V^a Ex.^a, de 5 do corrente mês, no qual solicita autorização para o quadro do Pentecostes, de Vasco Fernandes, pertencente à Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, figurar na Exposição “Arte y Cultura en torno de 1492”, a realizar em Sevilha. Depois de termos consultado os responsáveis da Igreja de Santa Cruz, pareceu-nos que a deslocação do referido quadro, para mais um local diferente, poderia afectar a sua conservação, até porque se encontra, desde há vários meses, fora do seu ambiente, que é a Sacristia da citada Igreja. Além disso, acresce o facto de muitos turistas ficarem privados de visitar o quadro, caso o mesmo continue, por mais tempo, ausente de Coimbra. Por isso, reconhecendo embora o elevado interesse da Exposição a realizar em Sevilha, parece-nos que não deve ser autorizada a ida do “Pentecostes” de Vasco Fernandes. Lamentando não poder aceder ao solicitado, aproveito para desejar o melhor êxito à Exposição (...).”

- **Doc. nº17:**

Data – Coimbra, 24 de Fevereiro de 2001.

Designação – Carta.

Assunto – Parecer do Pároco de Santa Cruz ao Bispo de Coimbra.

Remetente – O Prior de Santa Cruz – José Bento Vieira.

Destinatário – Ex.mo Rev.mo Senhor Dom João Alves Dig.mo Bispo de Coimbra.

Conteúdo relevante:

“Rev.mo Senhor, Da Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses recebemos o ofício de que juntamos fotocópia e em que nos é solicitada a cedência do quadro «o Pentecostes» para uma exposição a realizar entre 05 de Julho e 04 de Novembro. Desejaria fazer as seguintes observações: O famoso quadro de Grão Vasco – o mais celebre do Autor – tem sido intensamente solicitado para diversas exposições. Creio que as deslocações a que forçosamente sujeitam esta preciosa obra de arte em nada têm contribuído para a sua «saúde», entenda-se qualidade artística, apesar das apregoadas «beneficiações» que dizem fazer, o que, a meu ver, não passam de uma limpeza sumária. (...) No caso presente a saída do Pentecostes para a Exposição em causa iria fazer que durante todo o período de Junho a Dezembro, isto é todo o verão os visitantes não o pudessem apreciar. Por outro lado, nunca houve «contrapartidas» das entidades oficiais para melhorar o «ambiente» local onde o quadro está exposto. Por tudo isto sou da opinião que já é tempo de dizer que mais saídas do Pentecostes, não podem ser consideradas uma vez que o próprio quadro dá sinais de degradação: a união das tábuas começa já a revelar-se uma vez que, por mais cuidados que se tenha, em deslocação de muitos quilómetros, há sempre a trepidação dos meios de locomoção e até os «descuidos» do pessoal encarregado da remoção e recolocação da referida peça.”.

- **Doc. nº18:**

Data – Coimbra, 8 de Março de 2001.

Designação – Carta.

Assunto – Deliberação acerca da cedência do *Pentecostes* para Exposição organizada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

Remetente – O Vigário Geral Mons. Manuel Leal Pedrosa.

Destinatário – Ex.mo Senhor Prof. Doutor Joaquim Romero Magalhães (Comissário geral das Comemorações dos Descobrimentos Portugueses).

Conteúdo relevante:

“ Encarregado pelo Senhor Bispo de Coimbra acuso a recepção do ofício (...) solicitando o empréstimo do quadro «Pentecostes» de Vasco Fernandes, pertencente à Igreja de Santa Cruz de Coimbra, para a Exposição organizada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, de 5 de Julho a 4 de Novembro de 2001. (...) tendo em atenção as muitas deslocações deste quadro para diversas exposições, com prejuízos evidentes para o mesmo e considerando que esta obra é procurada por muitos que ficam frustrados por não a poderem observar, os responsáveis diocesanos nesta área foram de parecer desfavorável à sua deslocação para a exposição projectada. (...)”

- **Doc. nº19:**

Data – Lisboa, 04.07.2002

Designação – Ofício (referencia 83/DCSD/DCD/02.

Assunto – Igreja de Santa Cruz de Coimbra. Empréstimo de peças.

Remetente – O Vice-Presidente Paulo Pereira (I.P.P.A.R.)

Destinatário – Exmo. Senhor Pde José Bento Vieira.

Conteúdo relevante:

“ Vimos por este meio comunicar a V. Exa. que, após verificação exaustiva das condições de segurança e de conservação, asseguradas de minimização, o IPPAR autorizou a cedência temporária para o período de 12 de Julho a 15 de Setembro da peça a seguir indicada para a exposição Grão Vasco. Pintura Portuguesa do Renascimento (c.1500-1540) (...) Igreja de Santa Cruz – Coimbra, Pentecostes.”.

- **Doc. nº20:**

Data – 19 de Março de 2002.

Designação – Auto de Empréstimo.

Assunto – Exposição “Grão Vasco. Pintura Portuguesa do Renascimento (c.1500-1540)”.

Assinantes: D. Albino Mamede Cleto Bispo de Coimbra, Dalila Rodrigues Directora do Museu Grão Vasco, Coordenador Geral Salamanca 2002.

Conteúdo relevante:

“ Ficha de identificação (...) Suporte: madeira de carvalho Técnica: óleo, Dim: s/mold. 158.3x161.7cm (...) Formulário de Empréstimo (...) Medidas em cm altura x largura x espessura 161,7cm x 158,3 cm x ____ (...) Com moldura 203,6cm x 198,0cm x 13,0 cm. ”.

- **Doc. nº21:**

Data – Viseu, 2002 - 09 -11.

Designação – Ofício (Nº Ref. 479/Salamanca).

Assunto – Retorno da pintura apresentada na Exposição Grão Vasco Pintura Portuguesa do Renascimento (c. 1500 – 1540).

Remetente – Dalila Rodrigues (A Directora do Museu Grão Vasco).

Destinatário – Excelência Reverendíssima D. Albino Mamede Cleto.

Conteúdo relevante:

“No âmbito da Exposição em epígrafe (...) venho comunicar que a RN Trans e a ArteRestauro procederão à entrega da pintura da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, Pentecostes, no próximo dia 24 de Setembro às 11,00 hrs..”.

- **Doc. nº22:**

Data – Coimbra, 30-4-2003.

Designação –Ofício (N/Referência 014352).

Assunto – Pintura Manuelina de Coimbra – a Oficina de Gil e Manuel Vicente no Antigo Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz.

Remetente – Carlos Encarnação (Presidente da Câmara Municipal de Coimbra).

Destinatário – Sua Excelência Reverendíssima O Bispo de Coimbra Senhor D. Albino Cleto.

Conteúdo relevante:

“No âmbito do evento Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003, está previsto um ciclo de exposições dedicado ao património artístico e cultural da cidade, promovido pela

Câmara Municipal de Coimbra, com a orientação científica do Prof. Doutor Pedro Dias, que terá Lugar no Antigo Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz. Reveste-se da maior importância (...) a inclusão nesta exposição, das seguintes peças de Arte Sacra pertencentes à igreja do Mosteiro de Santa Cruz: - Pentecostes de Cristóvão de Figueiredo, Ecce Homo de Vasco Fernandes (...) A Câmara Municipal de Coimbra, responsabiliza-se pelo bom estado de conservação das peças até à sua devolução (...).”

- **Doc. nº23:**

Data – Coimbra, 16 de Maio de 2003.

Designação – Carta.

Assunto – Resposta ao pedido de empréstimo de obras para a Exposição *Pintura Manuelina de Coimbra – a Oficina de Gil e Manuel Vicente*.

Remetente – O Bispo de Coimbra Senhor D. Albino Cleto.

Destinatário – Carlos Encarnação (Presidente da Câmara Municipal de Coimbra).

Conteúdo relevante:

“ Em resposta à carta de Vossa Excelência, acerca do pedido de empréstimo das pinturas do Pentecostes (de Vasco Fernandes) (...), nada impede que possam constar na exposição de Pintura Manuelina de Coimbra. Nesse sentido, e porque o local da referida exposição está no próprio complexo do que foi o Mosteiro de Santa Cruz, nenhum inconveniente surge para o empréstimo e deslocação da sacristia, visto que, ultimamente e por motivos relacionados com o ambiente em que se encontra, se determinou optar pela não cedência para o exterior, e porque roteiros turísticos ali o mencionam, isto em relação ao quadro do Pentecostes. (...).

30.06.2003 Formulário de Empréstimo nº da Ficha:19 (...) Estado de Conservação: Bom Valor do seguro Setecentos mil Euros”.

- **Doc. nº24:**

Data – Coimbra, 12/7/2003.

Designação – Auto de Levantamento.

Assunto – Exposição *Pintura Manuelina de Coimbra – a Oficina de Gil e Manuel Vicente*.

Assinantes – Igreja de Santa Cruz - Simões Pascoal (Entregue por), Feirexpo recebeu.

Conteúdo relevante:

“Lista Anexa (...) Pentecostes, N/nº ficha 19, Dimensões com moldura (alt. x larg. x esp.) 199 x 206 x 13,3 cm, Valor do Seguro 700 000,00 Euros”.

- **Doc. nº25:**

Data – Coimbra, 2003.

Designação – Auto de Deslocação de Peças.

Assunto – Exposição *Pintura Manuelina de Coimbra – a Oficina de Gil e Manuel Vicente*.

Assinantes – Igreja de Santa Cruz, Feirexpo.

Conteúdo relevante:

“Lista Anexa (...) Pentecostes, Dimensões com moldura (alt. x larg. x esp.) 158 x 162 cm.”.

ANEXO III – Tabelas

1º Dia de Medição:

Dia: 28 Fevereiro de 2008. **Hora:** 09h00m; 12h00m; 17h.00m.

Anotações ambientais: No exterior – Céu limpo; No interior – Sala expositiva aberta.

09h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	82%	T – 18 C^a H.R. – 82%
Na Sacristia	17 C°	16 C°	1	90%	T – 17 C^a H.R. – 90%

12h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	82%	T – 18 C^a H.R. – 82%
Na Sacristia	17 C°	15,5 C°	1,5	86%	T – 17 C^a H.R. – 86%

17h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	82%	T – 18 C^a H.R. – 82%
Na Sacristia	17 C°	15,5 C°	1,5	86%	T – 17 C^a H.R. – 86%

2º Dia de Medição:

Dia: 29 Fevereiro de 2008. **Hora:** 09h00m; 12h00m; 17h.00m.

Anotações ambientais: No exterior – Céu limpo; No interior – Sala expositiva aberta.

09h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	16 C°	14 C°	2	81%	T – 16 C^a H.R. – 81%
Na Sacristia	15 C°	13 C°	2	80%	T – 15 C^a H.R. – 80%

12h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	17 C°	15 C°	2	85%	T – 17 C^a H.R. – 85%
Na Sacristia	17 C°	15,5 C°	1,5	86%	T – 17 C^a H.R. – 86%

17h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	86%	T – 18 C^a H.R. – 86%
Na Sacristia	17 C°	15,5 C°	1,5	86%	T – 17 C^a H.R. – 86%

3º Dia de Medição:

Dia: 03 Março de 2008. **Hora:** 09h00m; 12h00m; 17h.00m.

Anotações ambientais: **No exterior** – Céu limpo; **No interior** – Sala expositiva aberta.

09h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	82%	T – 18 C^a H.R. – 82%
Na Sacristia	17 C°	16 C°	1	90%	T – 17 C^a H.R. – 90%

12h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	82%	T – 18 C^a H.R. – 82%
Na Sacristia	17 C°	15,5 C°	1,5	86%	T – 17 C^a H.R. – 86%

17h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	82%	T – 18 C^a H.R. – 82%
Na Sacristia	17 C°	15,5 C°	1,5	86%	T – 17 C^a H.R. – 86%

4º Dia de Medição:

Dia: 04 Março de 2008. **Hora:** 09h00m; 12h00m; 17h.00m.

Anotações ambientais: No exterior – Céu limpo; No interior – Sala expositiva aberta.

09h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	82%	T – 18 C^a H.R. – 82%
Na Sacristia	16 C°	14,5 C°	1,5	85%	T – 16 C^a H.R. – 85%

12h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	82%	T – 18 C^a H.R. – 82%
Na Sacristia	16 C°	14,5 C°	1,5	85%	T – 16 C^a H.R. – 85%

17h Área	T (C°) Bolbo seco	T (C°) Bolbo Húmido	Depressão	Humidade Relativa	Conclusão Final: T (C°) e H. R. (%)
Na Sala Expositiva	18 C°	16 C°	2	82%	T – 18 C^a H.R. – 82%
Na Sacristia	17 C°	15,5 C°	1,5	86%	T – 17 C^a H.R. – 86%

ANEXO IV – Documentação Fotográfica das intervenções anteriores; percurso expositivo e investigação.

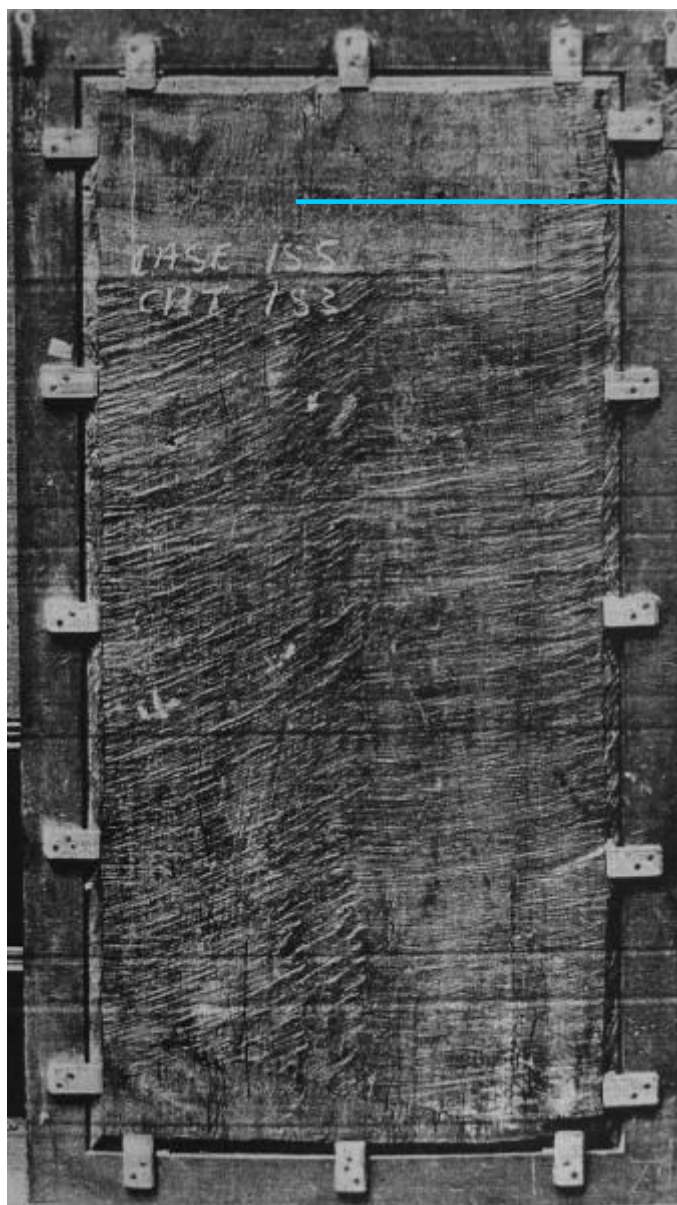


Fig. 1 – Estado de conservação do suporte da *Criação dos Animais* do Retábulo-mor da Sé de Lamego à data da investigação de J. Marette (1961). Destacam-se as fendas que mais tarde justificaram a colocação de embutidos no topo superior.
(Extraído de: MARETTE, Jacqueline - *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle*. p.XVII)



Fig. 2 - Fotografia após o restauro dos anos 90 ao suporte lenhoso do painel *Criação dos Animais* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Extraído de: *Dossier Rest.10-91*, DDD – IMC).



Fig. 3 – Fotografias gerais do estado de conservação antes do restauro do ano de 2002 ao painel *Criação dos Animais* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 4 - Fotografias após o restauro dos anos 80 ao suporte lenhoso do painel *Anunciação* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Extraído de: *Dossier Rest.22-83*, DDD – IMC).



Fig. 5 – Fotografias gerais do estado de conservação antes do restauro do ano de 2002 ao painel *Anunciação* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 6 – Estudo das componentes fundamentais do esquema composicional, onde são assinaladas as principais figuras geométricas. [Extraído de: CASIMIRO, Luis Alberto – *A Pintura da Anunciação*. In *Revista Museu*. p.57.].



Fig. 7 - Fotografias durante e após o restauro dos anos 60; paralelamente ao processo de investigação ao painel *Visitação* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Extraído de: *Dossier Rest. 2161 e Dossier Investigação nº22 quadro nº16*, DDD – IMC).



Fig. 8 - Fotografias durante e após o restauro dos anos 60; paralelamente ao processo de investigação ao painel *Visitação* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Extraído de: *Dossier Rest. 2161 e Dossier Investigação n.º22 quadro n.º16*, DDD – IMC).



Fig. 9 – Identificação da madeira do painel *Visitação* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego – *Castanea Sativa* Mill. (Extraído de: *Dossier Investigação n°22 quadro n°16*, DDD – IMC).

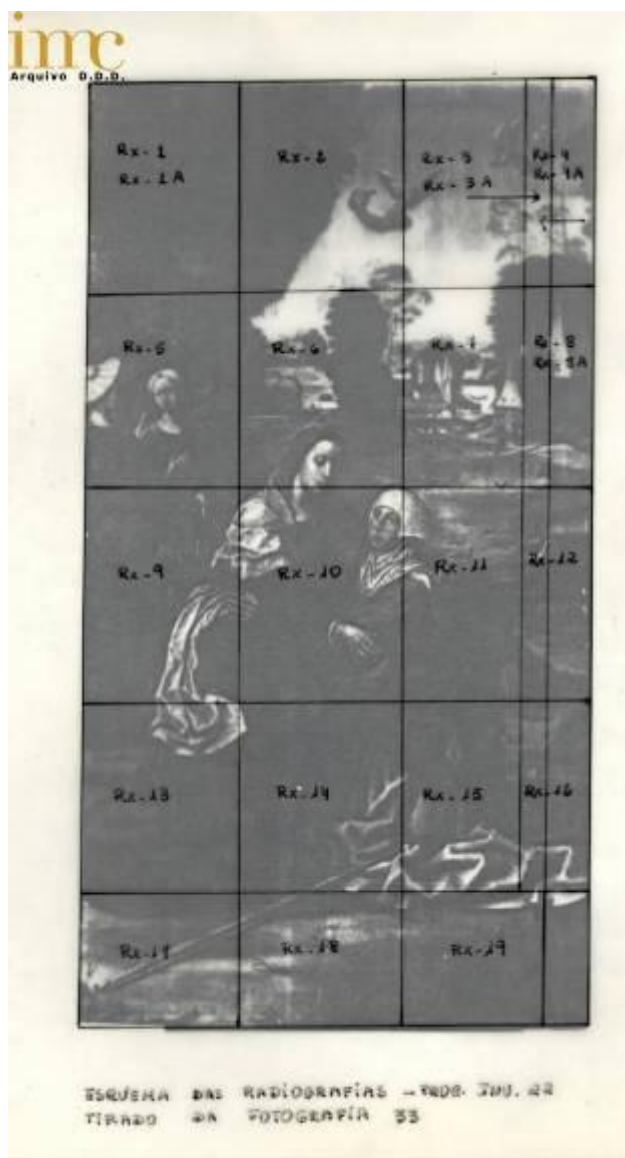


Fig. 10 – Esquema do planeamento da aquisição da radiografia do painel da *Visitação* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego. (Extraído de: *Dossier Investigação n°22*, DDD – IMC).



Fig. 11 – Esquema da localização dos pontos de recolha de micro amostras do painel da *Visitação* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego. (Extraído de: *Dossier Investigação n°22*, DDD – IMC).



Fig. 12 – Fotografias gerais do estado de conservação antes do restauro do ano de 2002 ao painel *Visitação* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)

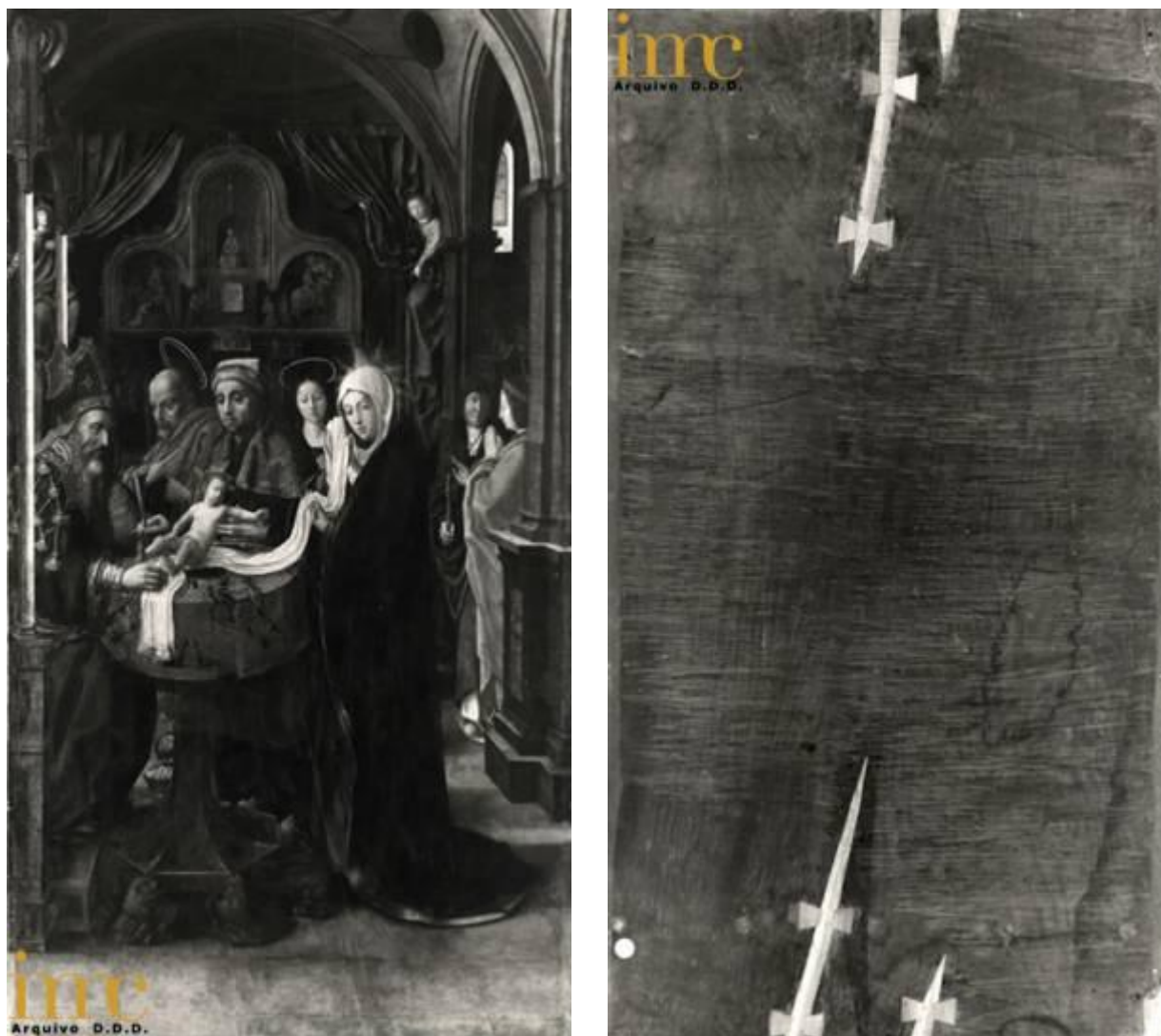


Fig. 13 - Fotografias após o restauro dos anos 80 ao painel *Circuncisão* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 21-83, DDD – IMC).



Fig. 14– Fotografia de luz rasante à superfície da camada pictórica restauro dos anos 80 ao painel *Circuncisão* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 21-83, DDD – IMC).



Fig. 15 – Fotografias gerais do estado de conservação antes do restauro do ano de 2002 ao painel *Circuncisão* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 16 – Área debilitada pela presença de um nó no suporte com massa de preenchimento e posterior reintegração cromática; pormenor do painel *Circuncisão* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 17 - Fotografias da camada pictórica antes e após os restauros ao painel *Apresentação no Templo* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego. Destaca-se a imagem à esquerda ter sido captada sem uma das tábuas que compõem o painel faltando parte da pintura.
(Extraído de: *Dossier Rest. n.º366; 2.012 DDD – IMC*).



Fig. 18 – Fotografias gerais do estado de conservação antes do restauro do ano de 2002 ao painel *Apresentação no Templo* de Vasco Fernandes, Retábulo-mor da Sé de Lamego.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 19 – Programa iconográfico do retábulo da Catedral de Lamego; conjectura de Dalila Rodrigues. [Imagem pertencente ao Museu de Lamego, gentilmente cedida pela Dr.^a Alexandra Braga.].



Fig. 20 – Documentação do percurso expositivo do Retábulo-mor da Sé de Lamego de Vasco Fernandes: *Anunciação, Visitação e Circuncisão*. [Fotografia pertencente ao Museu de Lamego, gentilmente cedida pela Dr.^a Alexandra Braga.].



Fig. 21 – Documentação do percurso expositivo do Retábulo-mor da Sé de Lamego de Vasco Fernandes: *Visitação*. [Fotografia pertencente ao Museu de Lamego, gentilmente cedida pela Dr.^a Alexandra Braga.].



Fig. 22 – Documentação do percurso expositivo do Retábulo-mor da Sé de Lamego de Vasco Fernandes. [Fotografia pertencente ao Museu de Lamego, gentilmente cedida pela Dr.^a Alexandra Braga.].



Fig. 23 – Fotografias do processo do registo fotográfico sem moldura do políptico da Sé de Lamego de Vasco Fernandes (*Circuncisão*) realizado por José Pessoa e Georgina Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.



Fig. 24 – Inauguração da exposição (com os resultados do trabalho realizado por Joana Salgueiro) no âmbito do projecto MTPNP. Museu de Lamego, 19 de Março de 2011. [Fotografia pertencente ao Museu de Lamego, gentilmente cedida pela Dr.ª Alexandra Braga.].

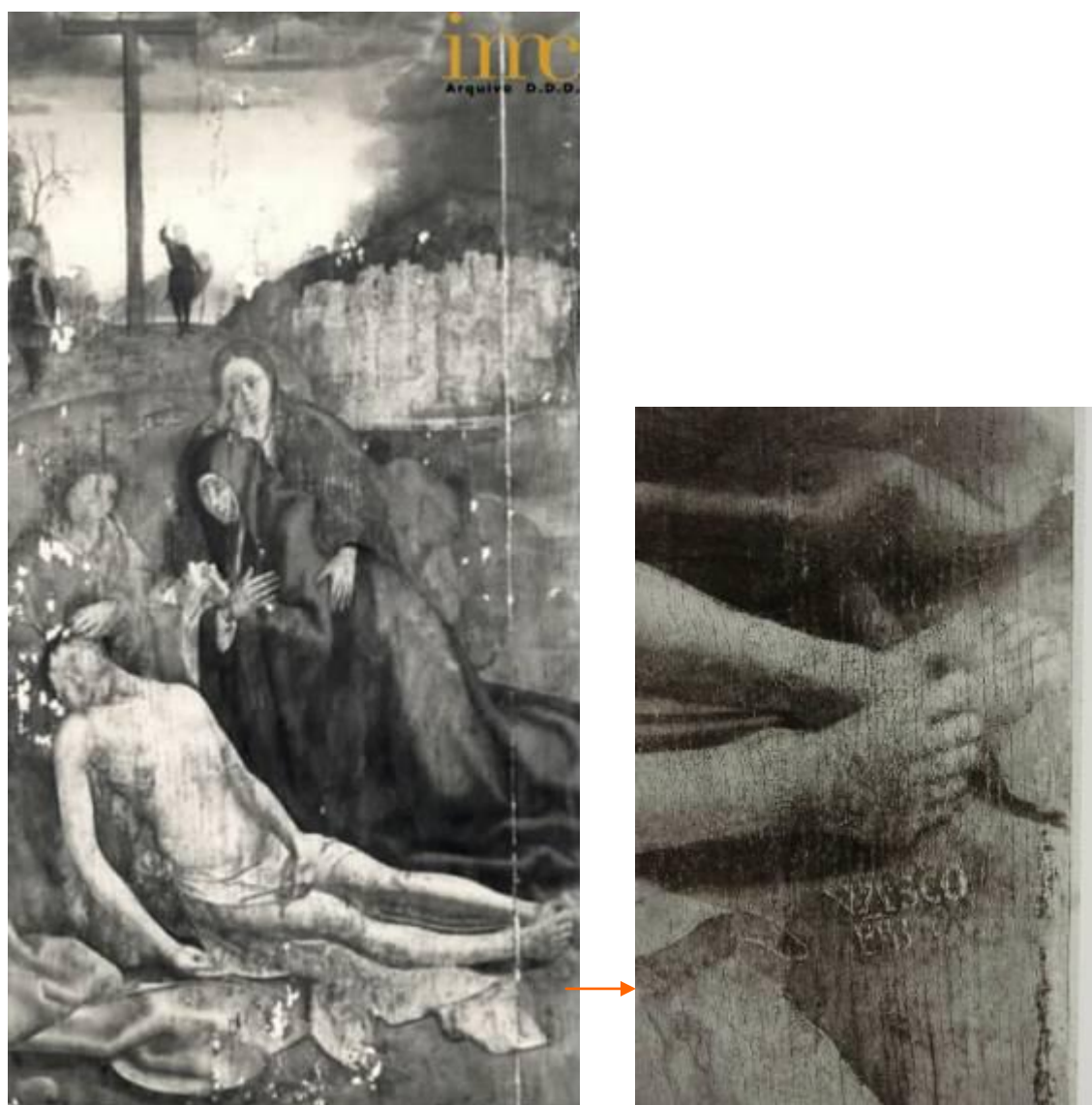


Fig. 25 - Fotografias durante e após o restauro dos anos 70 à Lamentação sobre corpo de Cristo (Tríptico COOK) de Vasco Fernandes.
(Extraído de: *Dossier Rest. 2307*, DDD – IMC).



Fig. 26 - Fotografias durante o restauro dos anos 70 aos painéis *S. Francisco* e *S. António* (Tríptico COOK) de Vasco Fernandes.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 2307, DDD – IMC).



Fig. 27 – Fotografias gerais do estado de conservação antes do restauro do ano de 2002 ao painel *Lamentação sobre corpo de Cristo* (Tríptico COOK) de Vasco Fernandes.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 28 – Fotografias gerais do estado de conservação antes do restauro do ano de 2002 ao painel *S. António* (Tríptico COOK) de Vasco Fernandes.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 29 – Documentação da evolução do formato expositivo do Tríptico da *Lamentação sobre corpo de Cristo*. Moldura que cingia as três painéis tornando-os numa só “pintura”. (Fotografia pertencente ao arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, gentilmente cedida por José Alberto Seabra).



Fig. 30 – Registo da jornada de identificação de madeiras realizada pela bióloga Lília Esteves LJF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação. Pormenores do processo no painel da *Lamentação sobre corpo de Cristo* do Tríptico Cook, Museu Grão Vasco.

- Cópia do relatório realizado pela bióloga Lília Esteves, LJF-IMC (4 páginas):



IDENTIFICAÇÃO DE MADEIRAS

O Laboratório de Conservação e Restauro José de Figueiredo foi contactado pela Dra. Joana Salgueiro, investigadora da UCP/FCT, para identificar as madeiras dos suportes do núcleo de pinturas de Vasco Fernandes: S. Pedro, S. Sebastião (obras do Museu Grão Vasco) e Tríptico da Lamentação sobre Cristo Morto (pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga). A técnica responsável por este trabalho, Lília Alfarrá Esteves, contactou o MNAA para identificar o Tríptico, mas foi-lhe dito que se encontrava no Museu Grão Vasco, em Viseu.

No dia 26 de Março de 2012, a dita técnica deslocou-se ao Museu Grão Vasco para a identificação das madeiras, suporte, do conjunto das pinturas.

Das duas pinturas de maiores dimensões: São Pedro e São Sebastião apenas o primeiro foi detalhadamente estudado. S. Sebastião foi apenas observado por fotos. O Tríptico da Lamentação também foi analisado, mas apenas do painel central foi retirada amostra para estudo em laboratório. Segue-se o estudo técnico:

São Pedro

Trata-se de uma pintura sobre madeira de **castanho**, proveniente de uma espécie de castanheiro, provavelmente *Castanea sativa* Mill. Observava-se bem a sua porosidade em anel, com anéis de crescimento largos e raios finos característicos desta espécie. No verso, de onde foi retirada uma pequena amostra para estudo, é bem visível a madeira. Tem alguns restauros em madeira de carvalho, *Quercus* sp.



Foto geral da pintura São Pedro (esquerda) e dois pormenores, onde se conseguem ver as linhas verticais que correspondem aos anéis de crescimento, que nos parecem ser os característicos do castanho.



Verso da pintura onde se vêem as características do castanho



Foto de zona onde foi recolhida a amostra de madeira do suporte (foto Joana Salgueiro).



Madeira de castanho, *castanea* sp., vista à lupa.



Restauro em madeira de carvalho, *Quercus* sp.



Foto de zona onde foi recolhida a amostra de madeira do restauro (foto Joana Salgueiro).



Restauro em madeira de carvalho, *Quercus* sp., visto à lupa.

As predelas também parecem ser de castanho e estão pintadas com a madeira na horizontal.



Madeira do verso da predela com São Bartolomeu e São Tomé onde se observam os anéis de crescimento característicos do castanho, na horizontal.

São Sebastião

Esta pintura, como se disse, foi apenas vista em fotografia e parece-nos que o suporte é também de madeira de **castanho**, proveniente de uma espécie de castanheiro, provavelmente *Castanea sativa* Mill.



Parte frontal da pintura (esquerda) e dois pormenores, onde se observam as zonas correspondentes aos anéis de crescimento, que poderão ser de castanho. (fotos de Joana Salgueiro)



Verso da pintura onde se vêem as características do castanho (fotos de Joana Salgueiro).

As predelas também parecem ser de castanho e estão pintadas com a madeira na horizontal.



Madeira observada no verso das predelas onde se observam os anéis de crescimento característicos do castanho, na horizontal (fotos de Joana Salgueiro).

Triptico da Lamentação sobre Cristo Morto

No Tríptico da Lamentação as duas pinturas laterais, Santo António e São Francisco, foram vistas apenas pela parte da frente, policromada, pois não foram retiradas da parede. O painel central foi retirado, desemoldurado e observado na parte superior na secção transversal. Todas as pranchas observadas parecem constituídas por madeira de **castanho**, proveniente de uma espécie de castanheiro, provavelmente *Castanea sativa* Mill.



Santo António, parte frontal da pintura (esquerda) e dois pormenores, onde se observam as zonas correspondentes aos anéis de crescimento, que poderão ser de castanho.



São Francisco, parte frontal da pintura (esquerda) e dois pormenores, onde se observam as zonas correspondentes aos anéis de crescimento, que poderão ser de castanho.



Lamentação, painel central, parte frontal da pintura (esquerda) e três pormenores, onde se observam as zonas correspondentes aos anéis de crescimento, que poderão ser de castanho.

Esta pintura, foi desemoldurada e encontra-se com alguma tinta a proteger a secção transversal na parte superior da pintura, por isso foi difícil ver o corte no local. A amostra retirada foi depois observada à lupa.



Local da amostra (esquerda) e amostra vista à lupa. A amostra é muito pequena, mas pelas características observadas parece-nos ser madeira de castanho.

Conclusão: todas as madeiras originais dos suportes são de castanho, proveniente de uma espécie de castanheiro, provavelmente *Castanea sativa* Mill.



Fig. 31 - Fotografia após o restauro dos anos 70 ao painel *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 95-71, DDD – IMC).



Fig. 32 - Fotografia durante o restauro dos anos 70 ao painel *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 95-71, DDD – IMC).



Fig. 33 - Fotografia de luz rasante destacando os estalados da camada pictórica nas zonas de fendas e fissuras e as deformações da superfície, restauro dos anos 70 ao painel *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.



Fig. 34 - Esquema da localização dos pontos de recolha de micro amostras do painel *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 95-71, DDD – IMC).



Fig. 35 - Fotografia de luz rasante destacando os estalados da camada pictórica nas zonas de fendas e fissuras, restauro dos anos 70 ao painel *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.



Fig. 36 - Fotografia durante o restauro dos anos 70 ao painel *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu. (Extraído de: *Dossier Rest. 95-71*, DDD – IMC).



Fig. 37 - Fotografias durante o restauro dos anos 70 ao painel *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu. Pormenores em luz directa e luz rasante do estalado e fissuras periféricas à presença de um embutido primitivo sobre um nó removido. (Extraído de: *Dossier Rest.* 95-71, DDD – IMC).



Fig. 38 – Esquema do planeamento da aquisição de provas radiográficas do painel *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu. (Extraído de: *Dossier Rest. 95-71*, DDD – IMC).



Fig. 39 – Documentação do percurso das pale de S. Sebastião e S. Pedro. Sacristia da Catedral de Viseu onde permaneceram até Setembro de 1918. (Extraído de: RODRIGUES, Dalila; MONTEIRO, Eglantina; MARTINS, Rui Cunha – *Ícones e encenações. Património Histórico de Viseu*).



Fig. 40 – Cliché de Alfredo Gomes, painel do *S. Pedro* na Sacristia da Catedral de Viseu, publicação de Julho de 1906. Destaca-se o precário estado de conservação e a separação das juntas.

(Extraído de: SARDINHA, António – *A autenticidade de Grão Vasco*. 1906 p.603).



Fig. 41 – Cliché de Alfredo Gomes, pala de S. Sebastião na Sacristia da Catedral de Viseu, publicação de Julho de 1906. Destaca-se o precário estado de conservação e a separação das juntas.
(Extraído de: SARDINHA, António – *A autenticidade de Grão Vasco*. 1906 p.605).



Fig. 42 – As pale do *Pentecostes* e *S. Sebastião* nas dependências anexas da Catedral de Viseu junto do Claustro superior “*Sala de Vasco Fernandes*”. (Fotografia pertencente ao Museu Grão Vasco, gentilmente cedida pela Dr. Alcina Silva; Pasta 1 MGV – Fotografias. Foto de 6 de Outubro de 1918).



Fig. 43 – As pale de *S. Sebastião* e *S. Pedro* nas dependências anexas da Catedral de Viseu junto do Claustro superior “*Sala de Vasco Fernandes*”. (Fotografia pertencente ao Museu Grão Vasco, gentilmente cedida pela Dr. Alcina Silva; Pasta 1 MGV - Fotografias Foto de 1918).



Fig. 44 – As pale do *Baptismo* e do *Calvário* nas dependências anexas da Catedral de Viseu junto do Claustro superior “*Sala de Vasco Fernandes*”. No período de 1918-38 as disposições vão alterando. (Fotografia pertencente ao Museu Grão Vasco, gentilmente cedida pela Dr. Alcina Silva: Pasta 1 MGv – Fotografias. Foto de 1921).



Fig. 45 – As pale do *Calvário* e *Pentecostes* no Paço dos Três Escalões, segundo andar, “*Sala de Vasco Fernandes*” em 1938.
(Extraído de: *Ícones e encenações. Património Histórico de Viseu*).



Fig. 46 – Pinturas do Retábulo-mor da Catedral de Viseu no Paço dos Três Escalões, segundo andar, “*Sala do Mestre o Retábulo da Sé de Viseu*”. Em 1954, o MGV encerrou ao público para obras profundas de remodelação, reabrindo em Outubro de 1955.
(Extraído de: *Ícones e encenações. Património Histórico de Viseu*).



Fig. 47 – Documentação do percurso expositivo. As pale *S. Pedro e Baptismo* no Museu Nacional de Arte Antiga, Sala de Exposições Temporárias, 1956. Aproveitando-se a sua estadia em Lisboa após restauro. (Extraído de: *CORTEZ, Fernando Russel, dir. – Viriatis: Arte, Arqueologia, Museologia. Boletim do Museu Grão Vasco (nº1) 1957, Vol I., p.65*).



Fig. 48 – Documentação do percurso expositivo. As pale *Calvário e Baptismo* no Museu Grão Vasco, nas décadas de 70/80. (Extraído de: *Catálogo da Exposição Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento. p.405*).



Fig. 49 – Documentação do processo de transporte utilizado quando necessário para as grandes pale de Vasco Fernandes realizadas para a Sé de Viseu, no Museu Grão Vasco. A falta de alternativas causadas pelas dificuldades arquitectónicas levava a improvisos de alto risco para a integridade da obra. Exemplo concreto do painel do Calvário, nos anos 70. (Extraído de: *Dossier Rest. 38-73 e 38-73_A_B_C*, DDD – IMC).

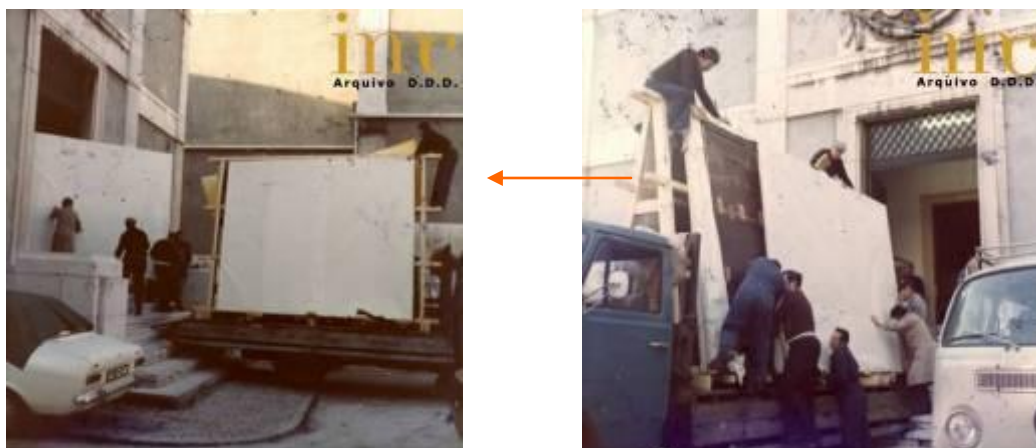


Fig. 50 – Documentação do processo de transporte utilizado quando necessário para as grandes pale de Vasco Fernandes realizadas para a Sé de Viseu, no Museu Grão Vasco. As dificuldades da escala das pinturas, levava a improvisos em carrinhas de caixa aberta insuficientes para a estabilidade da obra. Exemplo concreto do painel do Calvário, nos anos 70. (Extraído de: *Dossier Rest. 38-73 e 38-73_A_B_C*, DDD – IMC).



Fig. 51 – Esta imagem foi amplamente reproduzida em formato preto e branco nos artigos científicos e catálogos durante várias décadas do início do século XX como por exemplo no Catálogo-Guia do Museu Grão Vasco de Almeida Moreira de 1934, entre outros. Este documento evidencia claramente o estado de conservação da obra e as patologias como por exemplo a “folga” das juntas; (Fotografia gentilmente cedida por Nazaré Escobar, arquivo pessoal).



Fig. 52 – Documentação do processo de transporte utilizado na deslocação das grandes pale de Vasco Fernandes entre o Museu Grão Vasco e as instalações da S.C.M. de Viseu, local onde foram expostas durante a remodelação das salas do M.G.V.; Exemplo concreto do painel do *S. Pedro*, 2001.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 53 – Documentação do processo de transporte utilizado na deslocação das grandes pale de Vasco Fernandes entre o Museu Grão Vasco e as instalações da S.C.M. de Viseu, local onde foram expostas durante a remodelação das salas do M.G.V.; Exemplo concreto do painel do *S. Pedro*, 2001.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 54 – Documentação do processo de transporte utilizado na deslocação das grandes pale de Vasco Fernandes entre o Museu Grão Vasco e as instalações da S.C.M. de Viseu, local onde foram expostas durante a remodelação das salas do M.G.V.; Exemplo concreto do painel do *S. Pedro*, 2001.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)

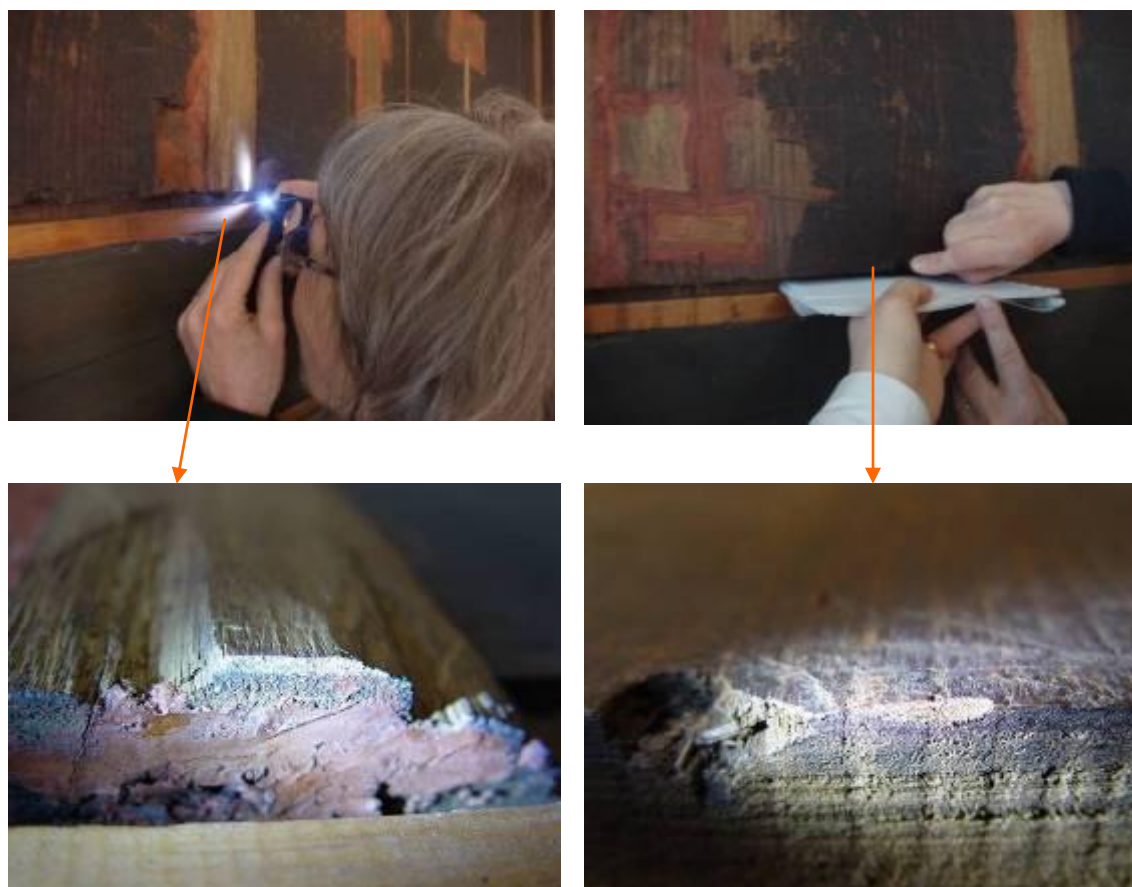


Fig. 55 – Registo da jornada de identificação de madeiras realizada pela bióloga Lília Esteves LJF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação. Pormenores do processo de recolha de amostra de madeira do suporte da pala *S. Pedro* e da madeira do embutido colocado em intervenção de restauro, Museu Grão Vasco.



Fig. 56 - Fotografia durante o restauro dos anos 70; suporte do painel *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 37-73, DDD – IMC).



Fig. 57 – Pormenor da junta antes do restauro. Anos 70 painel do *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 37-73, DDD – IMC).



Fig. 58 - Fotografia durante o restauro dos anos 70 (preenchimento de lacunas, nivelamento e reintegração cromática) ao painel *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 37-73, DDD – IMC).



Fig. 59 - Fotografia durante o restauro dos anos 70 (processo de limpeza e levantamento de repintes) ao painel *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 37-73, DDD – IMC).





Fig. 60 - Fotografia durante o restauro dos anos 70 (processo de limpeza e levantamento de repintes) ao painel *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 37-73, DDD – IMC).



Fig. 61 - Fotografia durante o restauro dos anos 70 (processo de limpeza e levantamento de repintes) ao painel *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 37-73, DDD – IMC).



Fig. 62 - Fotografia após o restauro dos anos 70; suporte do painel *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 37-73, DDD – IMC).

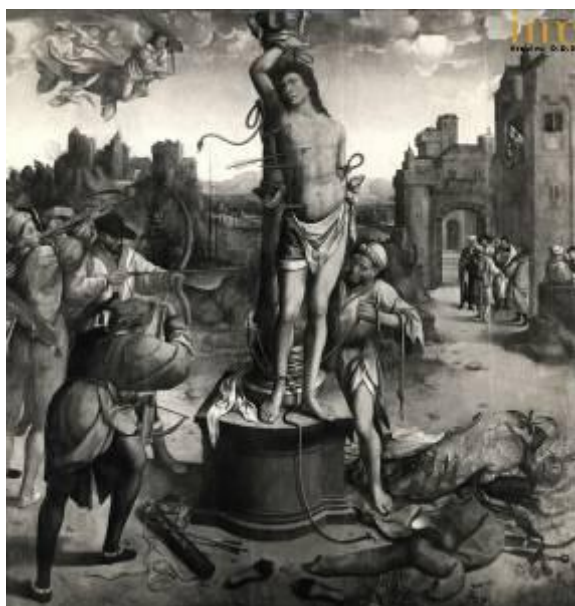


Fig. 63 - Fotografia após o restauro dos anos 70; painel *S. Sebastião* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 37-73, DDD – IMC).



Fig. 64 – Esta imagem foi reproduzida em vários artigos científicos e catálogos da segunda metade do século XX. Este documento evidencia claramente o estado de conservação da obra e as patologias como por exemplo a “folga” das juntas.
(Extraído de: MARKL, Dagoberto – Os Continuadores de Vasco Fernandes. In *Museu de Grão Vasco: Boletim dos Amigos do Museu de Grão Vasco 1984-1993*. p.1).



Fig. 65 – Documentação do processo de transporte utilizado na deslocação das grandes pale de Vasco Fernandes entre o Museu Grão Vasco e as instalações da S.C.M. de Viseu, local onde foram expostas durante a remodelação das salas do M.G.V.; Exemplo concreto do painel do *S. Sebastião*, 2001.
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 66 – Documentação do processo de transporte utilizado na deslocação de regresso das pale, retiradas das instalações da S.C.M. de Viseu para o Museu terminadas as obras de remodelação. As grandes obras de Vasco Fernandes *S. Pedro* e *S. Sebastião* foram agora expostas com o suporte visível em renovadas salas do M.G.V.; Nas imagens vemos o exemplo concreto do painel do *S. Sebastião*, 2001.

(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



S. Sebastião



S. Pedro

Fig. 67 – As grandes pale de Vasco Fernandes *S. Pedro* e *S. Sebastião* encontram-se expostas com o suporte visível/ visitável. Fotografias captadas em 2007.

PARALELISMOS PARA O BROCADO:



Fig. 68 – Pormenor do fresco da *Degolação de S. João Baptista*, c.1520, do Museu Alberto Sampaio, antes e depois do restauro recente. Destas imagens descatacos o formato do brocado como paralelismo para os motivos expostos no reverso da pintura do S. Sebastião. (Extraído de: SERRÃO, Vítor – «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do séc. XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». In *Conservar o Património* n.º 3-4, p. 68.)



Fig. 69 – Pormenor da *Apresentação no Templo* do Retábulo-mor na Sé de Viseu, com vários exemplos da utilização dos motivos brocados. Paralelismo para os motivos expostos no reverso da pintura do S. Sebastião. (Extraído de: *Catálogo da Exposição Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. p.94).



Fig. 70 – Reverso do painel do *Pentecostes* decorado com brocados à semelhança do *S. Sebastião*.

Registo obtido em 2001 á data do processo de transporte da das grandes pale de Vasco Fernandes entre o Museu Grão Vasco e as instalações da S.C.M. de Viseu, durante a remodelação das salas do M.G.V.

(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 71 – Reverso do painel do *Pentecostes* decorado com brocados à semelhança do *S. Sebastião*.

Fotografia após o restauro ao suporte do painel do *Pentecostes* de Vasco Fernandes, Retábulo da Sé de Viseu.

(Extraído de: *Dossier Rest. 953*, DDD – IMC).



Fig. 72 - Fotografias antes do restauro dos anos 90 ao painel do *Pentecostes*, do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra de Vasco Fernandes. Em cima luz directa, em baixo luz rasante.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 34/91, DDD – IMC).



Fig. 73 - Fotografias antes (cima) e após (baixo) o restauro dos anos 90 ao suporte do painel do *Pentecostes*, do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra de Vasco Fernandes.
(Extraído de: *Dossier Rest.* 34/91, DDD – IMC).



Fig. 74 – Fotografia geral do estado de conservação antes do restauro do ano de 2002 ao painel *Pentecostes* de Vasco Fernandes, Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 75 – Pormenor do estado de conservação do suporte lenhoso antes do restauro do ano de 2002 ao painel *Pentecostes* de Vasco Fernandes, Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 76 – Pormenor do preenchimento de lacunas durante o restauro do ano de 2002 ao painel *Pentecostes* de Vasco Fernandes, Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)

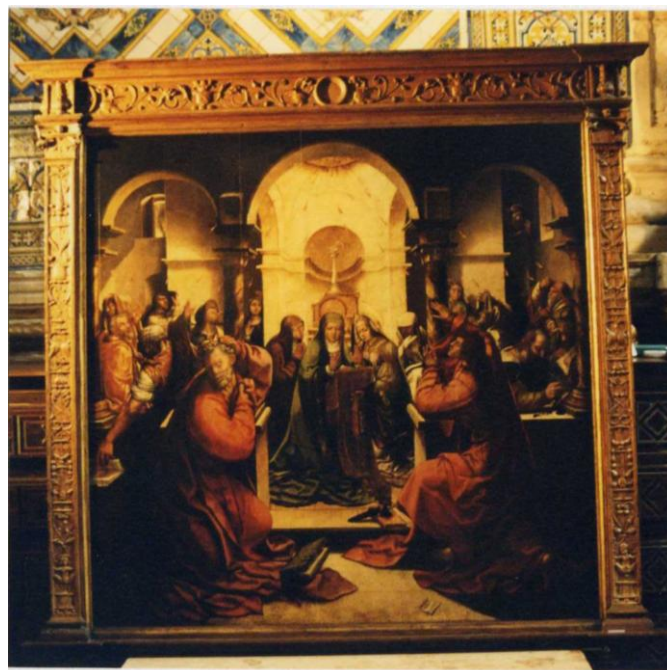


Fig. 77 – Fotografias após o restauro do ano de 2002 ao painel *Pentecostes* de Vasco Fernandes, Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra
(Fotografias pertencentes ao arquivo da empresa ArteRestauro, gentilmente cedidas para esta dissertação.)



Fig. 78 – Realização das medições da temperatura e da humidade relativa através de *Psicrómetro manual de agitação* na sala de exposição.



Fig. 79– Realização das medições da temperatura e da humidade relativa através de *Psicrómetro manual de agitação* na sala da sacristia.



Fig. 80– Estado de conservação da parede Sul da Sacristia, patologias dos materiais pétreos e azulejares como consequência dos problemas ambientais e estruturais do edifício; Sistema em ferro onde se encontrava assente o painel do *Pentecostes* até ao ano de 2003.

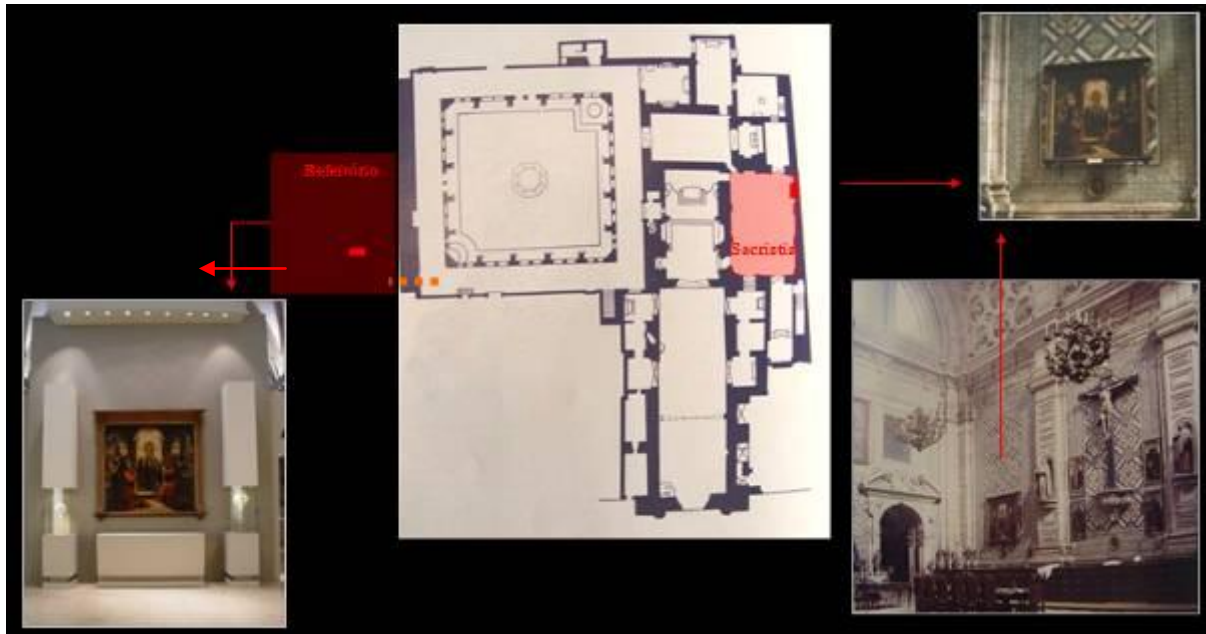


Fig. 81 – *Pentecostes*, estrutura da exposição *Memórias de Santa Cruz* onde se encontra desde 2003.

Fig. 82 – Planta da Igreja de Santa Cruz de Coimbra e anexos. Registo da localização da pintura do *Pentecostes* por largas décadas na Sacristia e desde 2003 no Refeitório do Mosteiro.
(Extraído de CAMARA Municipal de Coimbra – *Memórias de Santa Cruz: Exposição* (22 Dez. - 29 Fev.). Coimbra: C.M.C., 2003. p. 20).

Fig. 83 – *Pentecostes* exposto na parede Sul da Sacristia até 2003. (Extraído de VIEIRA, Dr. José Bento – *Santa Cruz de Coimbra: Arte e História*. Coimbra: Igreja de Santa Cruz, 2001. p. 31).

Anexo V - Radiografias



Fig. 1 - Fotografias do processo de preparação e execução *in situ* da radiografia à pala do *Pentecostes*. Realizado por Luís Bravo UCP-EA com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

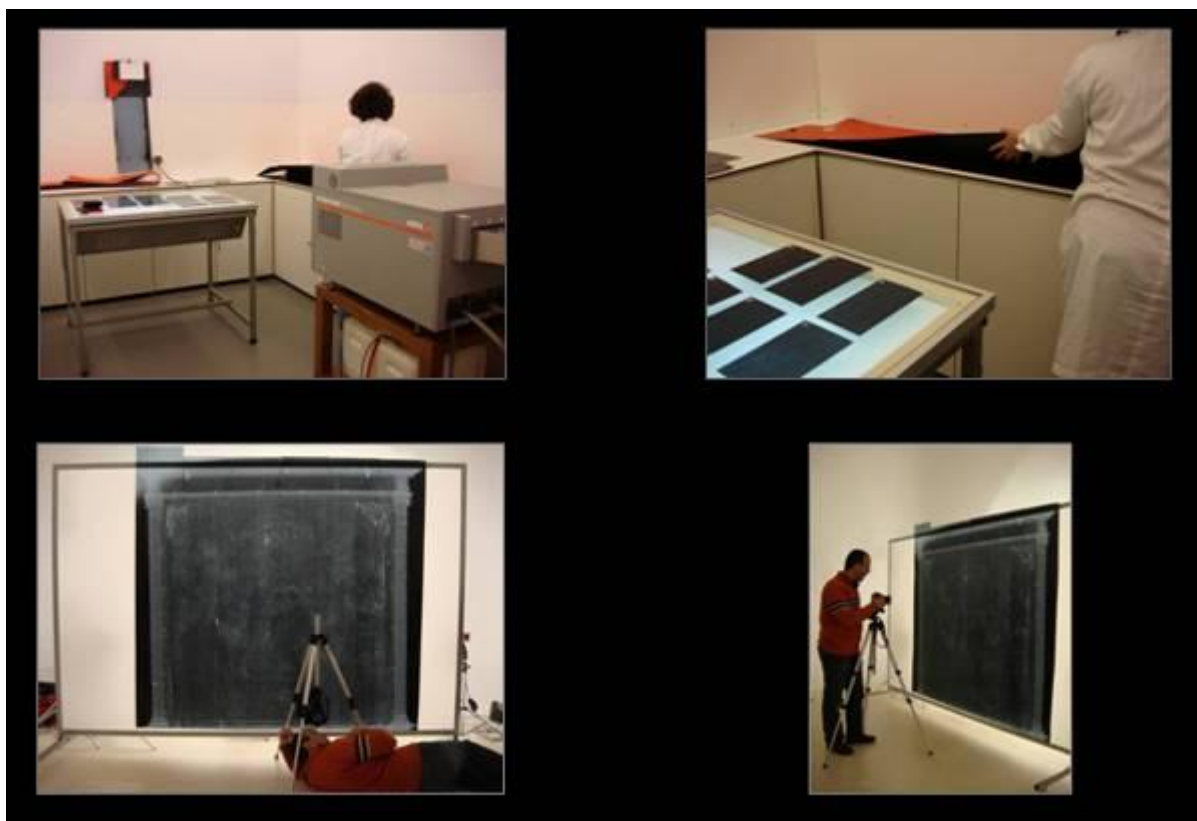


Fig. 2 - Fotografias do processo de revelação automática e registo digital da radiografia da pala do *Pentecostes*. Realizado por Luís Bravo UCP-EA com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

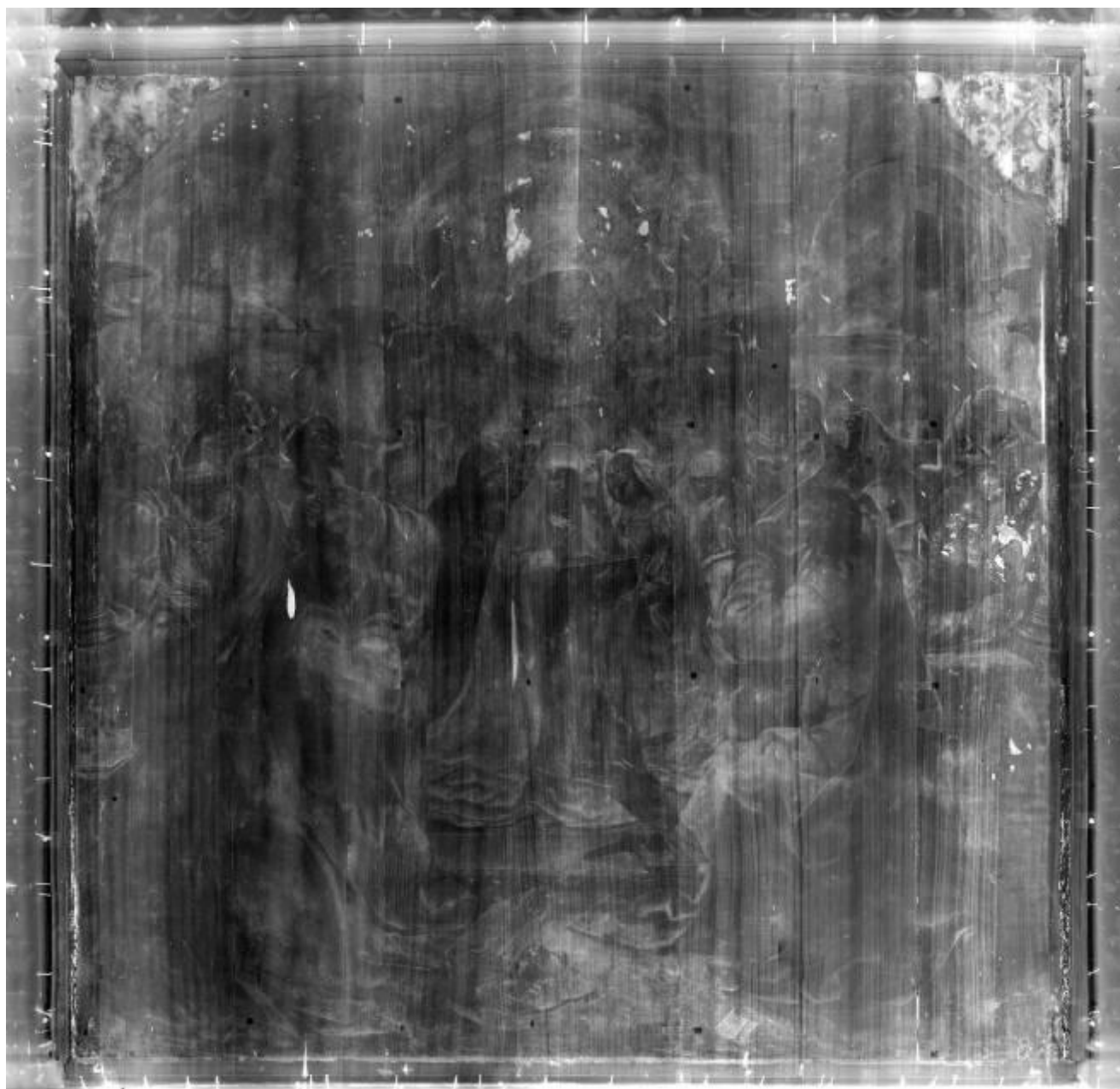


Fig. 3 – Imagem digital da radiografia da pala do *Pentecostes*. Realizado por Luís Bravo UCP-EA com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

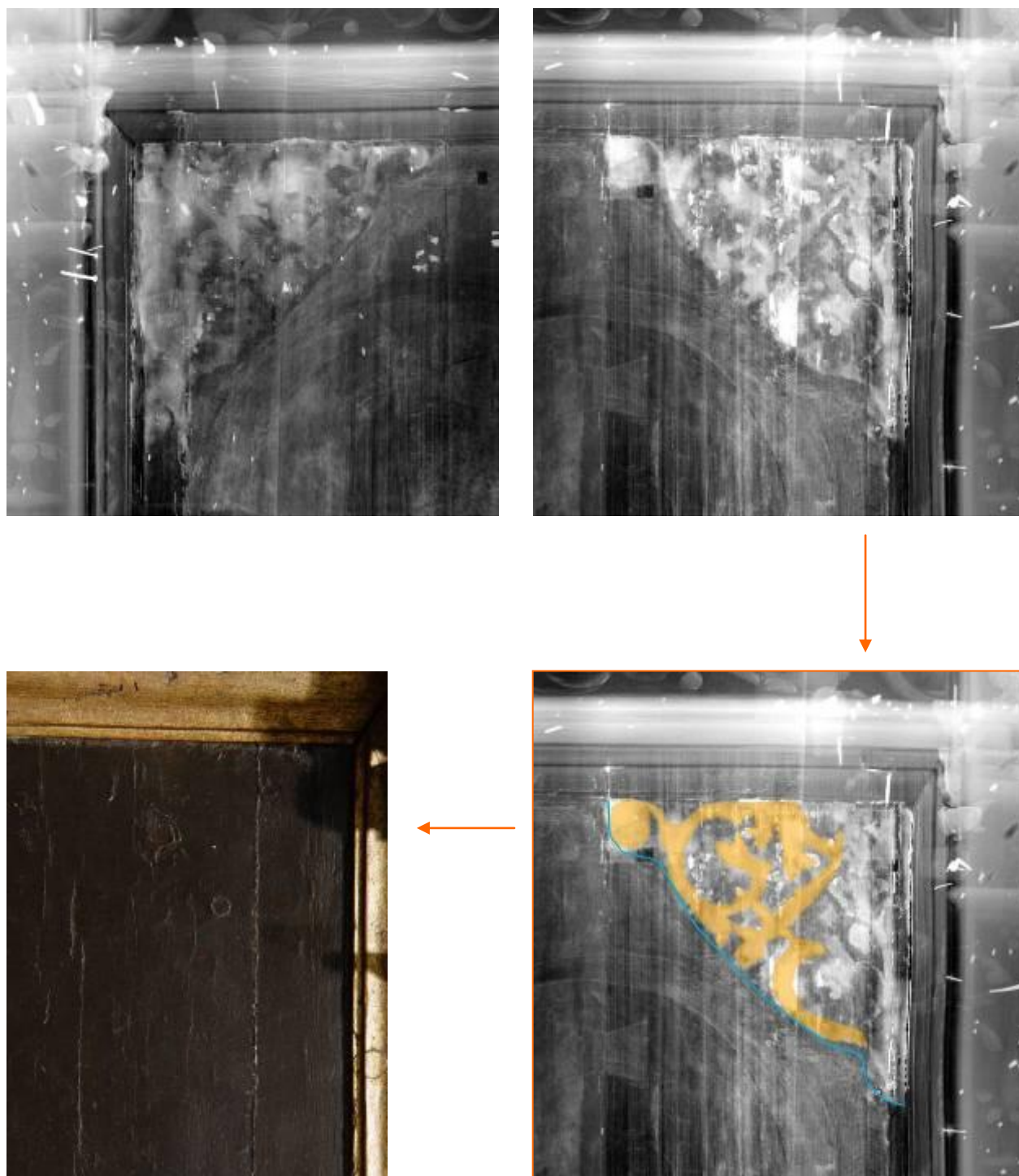


Fig. 4 – Pormenores da radiografia da pala do *Pentecostes*; nas arestas dos cantos superiores foi detectada a presença de anteriores elementos de talha vazada fixos por cavilhas de madeira.

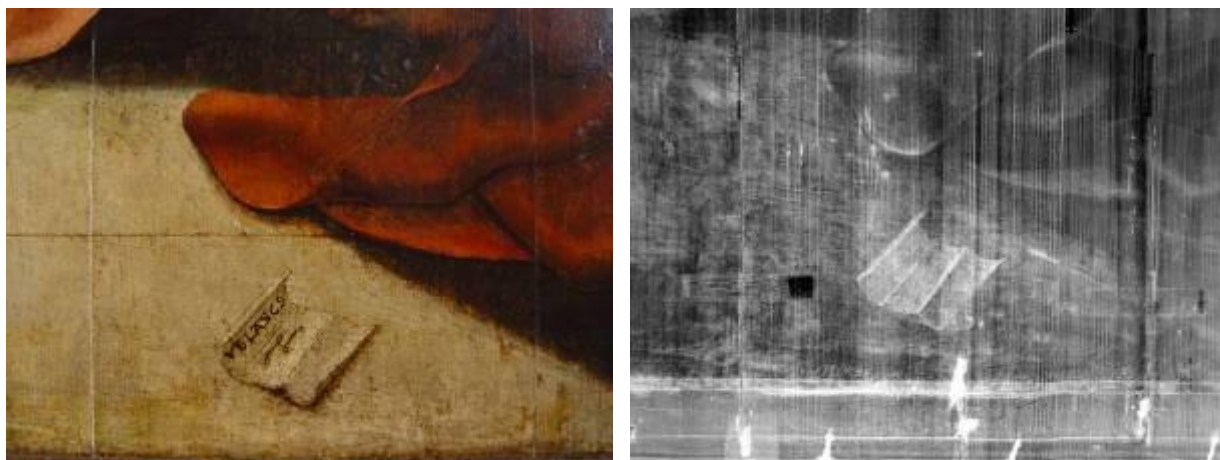


Fig. 5 - Pormenor da assinatura latinizada “VELASCS” de Vasco Fernandes, não detectada na radiografia da pala do *Pentecostes*. Cavilha primitiva, método de ensablagem original.

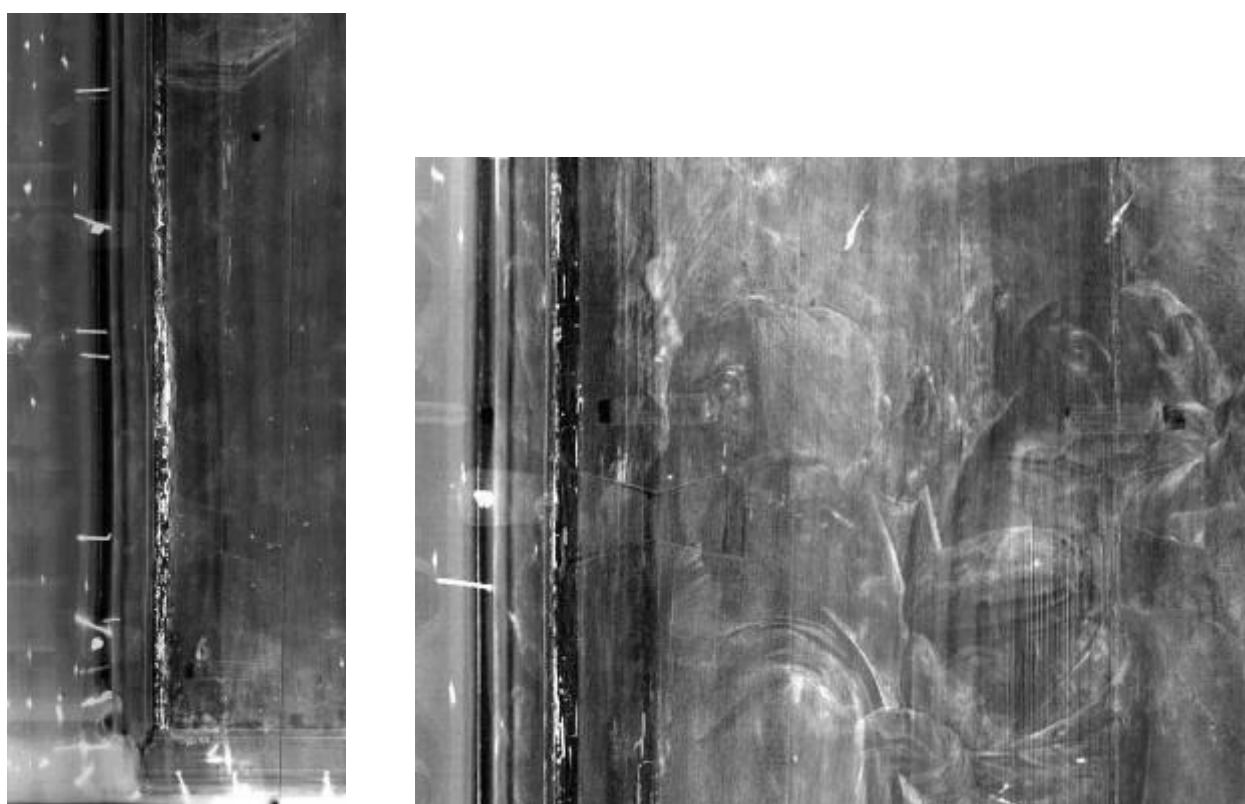


Fig. 6 - Pormenores da radiografia da pala do *Pentecostes*; Massas de preenchimento radiopacas destacam a presença de galerias de insectos xilófagos; Método de ensablagem original por cavilhas de madeira.



Fig. 7 - Fotografias do processo de execução e revelação manual in situ da radiografia ao *Políptico do retábulo-mor da Sé de Lamego* de Vasco Fernandes. Liderado por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito do projecto MTPNP.



Fig. 8 - Imagem digital da radiografia do painel da *Criação dos Animais*. Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito do projecto MTPNP.



Fig. 9- Imagem digital da radiografia do painel da *Anunciação*. Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito do projecto MTPNP.



Fig. 10 - Imagem digital da radiografia do painel da *Visitação*. Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito do projecto MTPNP.



Fig. 11 - Imagem digital da radiografia do painel da *Circuncisão*. Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito do projecto MTPNP.



Fig. 12 - Imagem digital da radiografia do painel da *Apresentação no Templo*. Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito do projecto MTPNP.

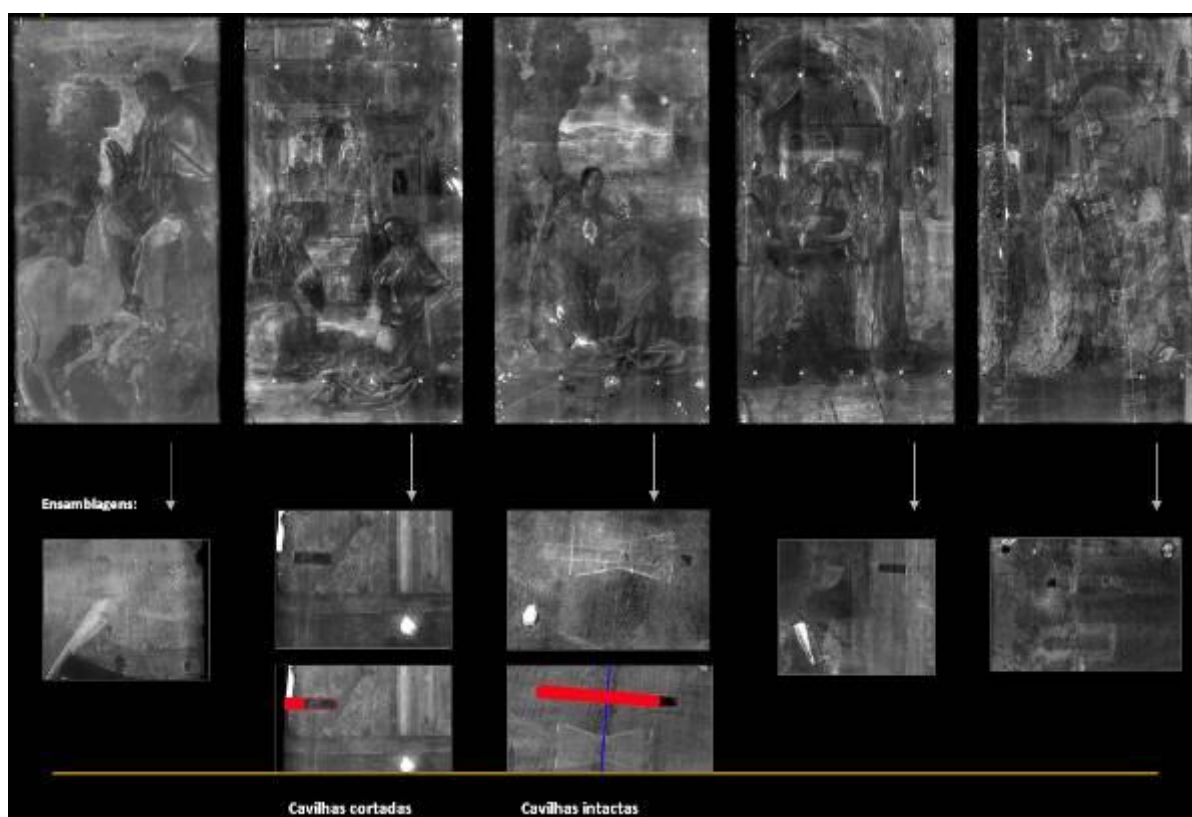


Fig. 13 – Pormenor do sistema de ensablamento – cavilhas de madeira (assinaladas a vermelho) detectados no interior das juntas (assinaladas a azul) e nos bordos das pinturas do Retábulo-mor da Sé de Lamego de Vasco Fernandes, obras em parte mutiladas pelo corte para adaptação a novo formato e novas molduras.

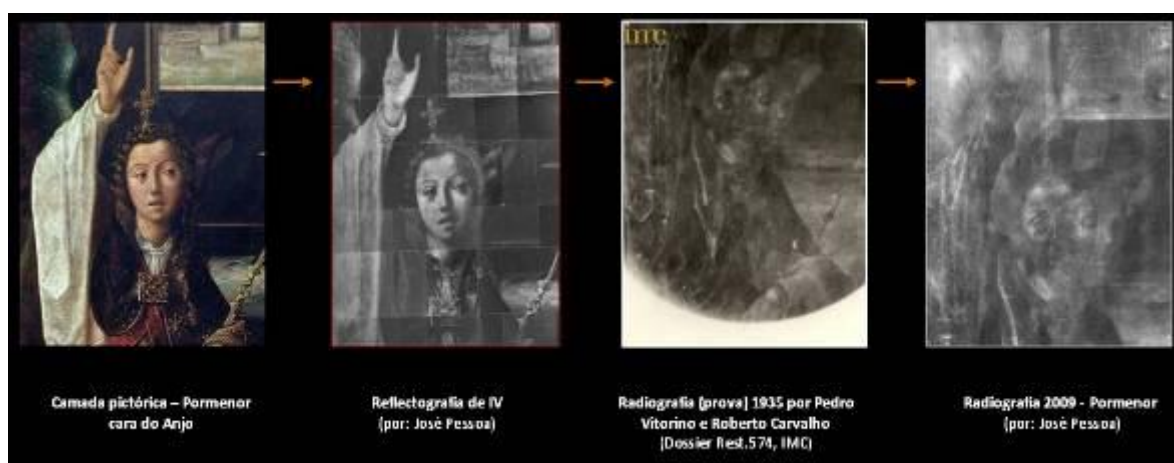


Fig. 14- Sequência dos exames realizados e resultados obtidos ao pormenor da face do anjo da pintura da *Anunciação* - fotografia da camada pictórica; reflectografia de IV apresentada no ano 2000; prova de rx apresentada em 1935; radiografia total obtida em 2009.



Fig. 15 – Exemplo do nosso método de estudo (como meio de interpretação) através da sobreposição das imagens, fotografia e radiografia. Pinturas *Anunciação* e *Circuncisão* do Retábulo-mor da Sé de Lamego de Vasco Fernandes. Destacam-se assim as alterações que o pintor realizou em fase de pintura.

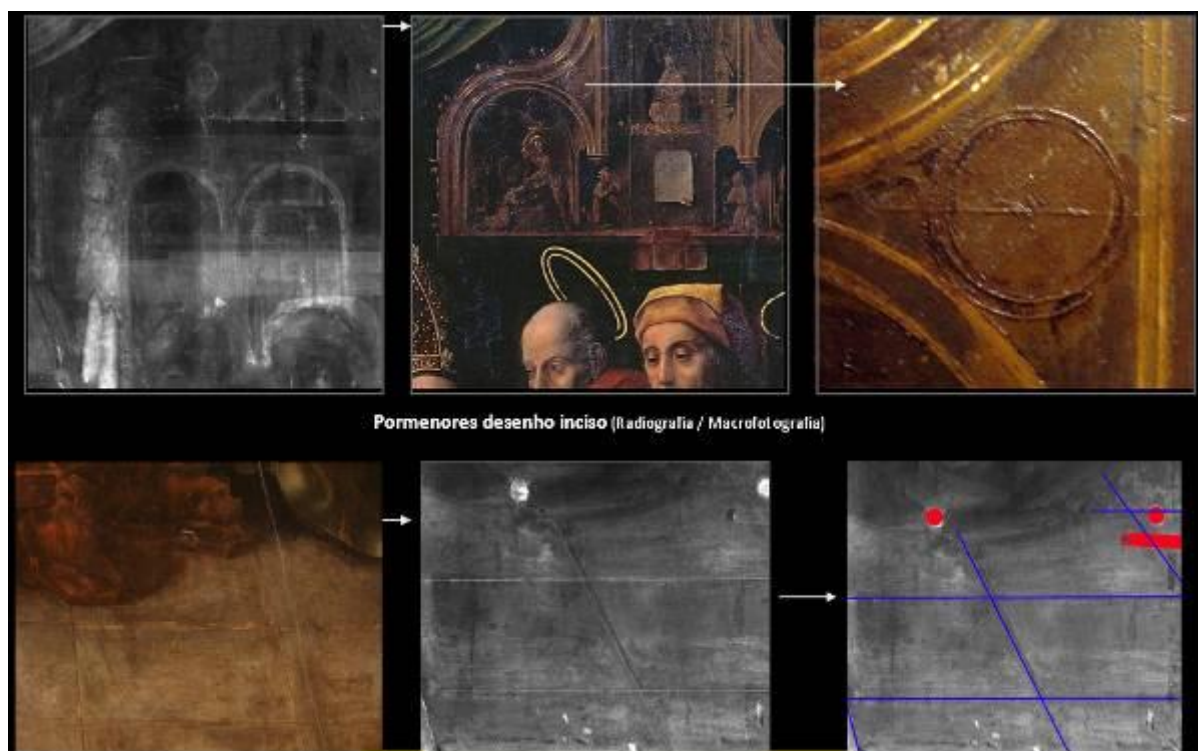


Fig. 16 – Pormenores fotográficos e radiográficos da pintura *Circuncisão* do Retábulo-mor da Sé de Lamego de Vasco Fernandes. Destaca-se assim o desenho subjacente por incisão (por vezes assinalado a azul).

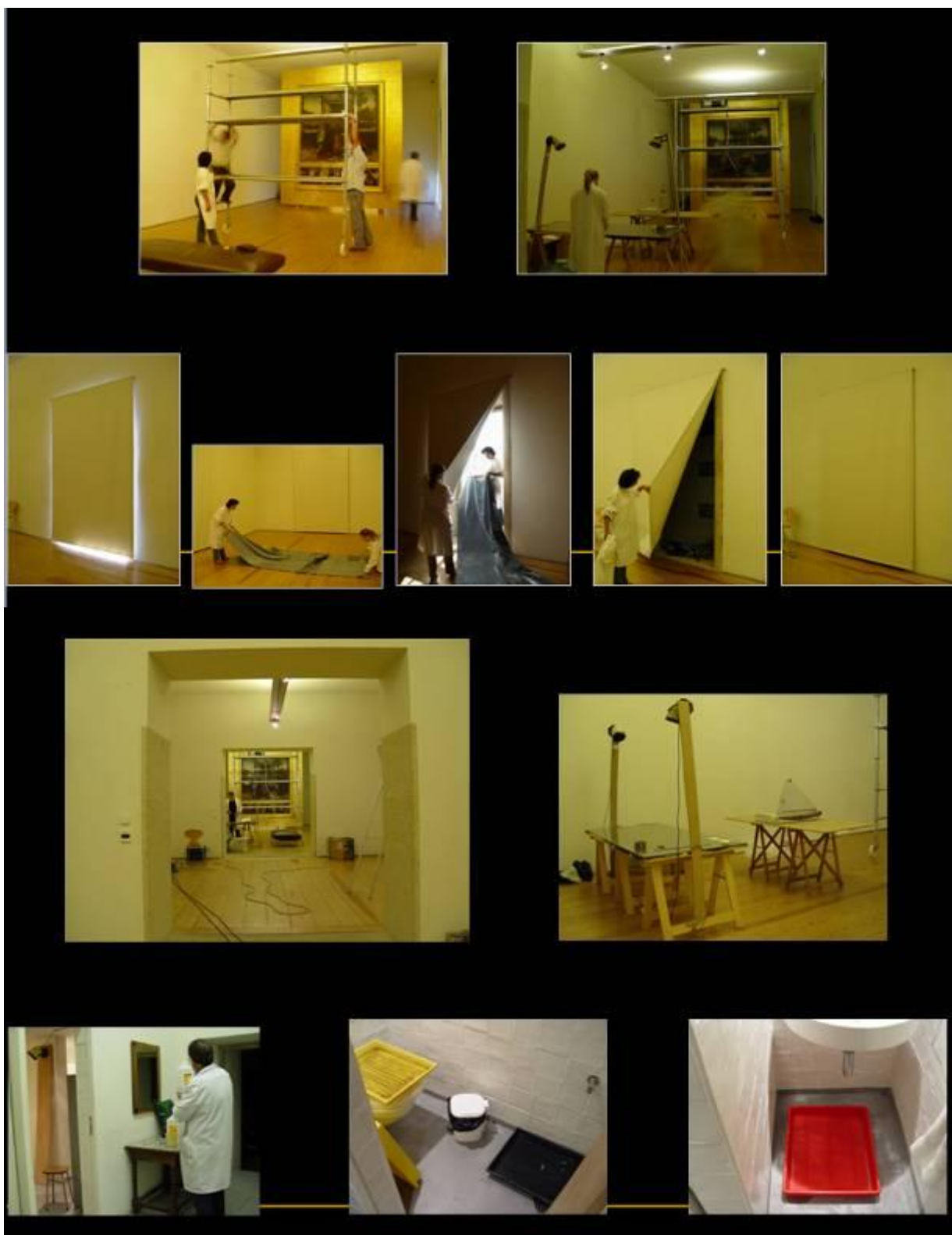


Fig. 17 - Fotografias do processo de execução da radiografia in situ ao *S. Pedro* de Vasco Fernandes. Improvise de câmara escura para revelação manual das placas de prova nos lavabos do Museu Grão Vasco. Liderado por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.



Fig. 18 - Fotografias do processo de execução *in situ* da radiografia ao *S. Pedro* de Vasco Fernandes, Museu Grão Vasco.
Liderado por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.



Fig. 19 - Fotografias do processo de revelação manual e secagem das películas radiográficas. Montagem digital da imagem final da radiografia da pala do *S. Pedro*, de Vasco Fernandes; Museu de Lamego.
(Execução de José Pessoa e Gorgina Pessoa DDF-IMC, com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

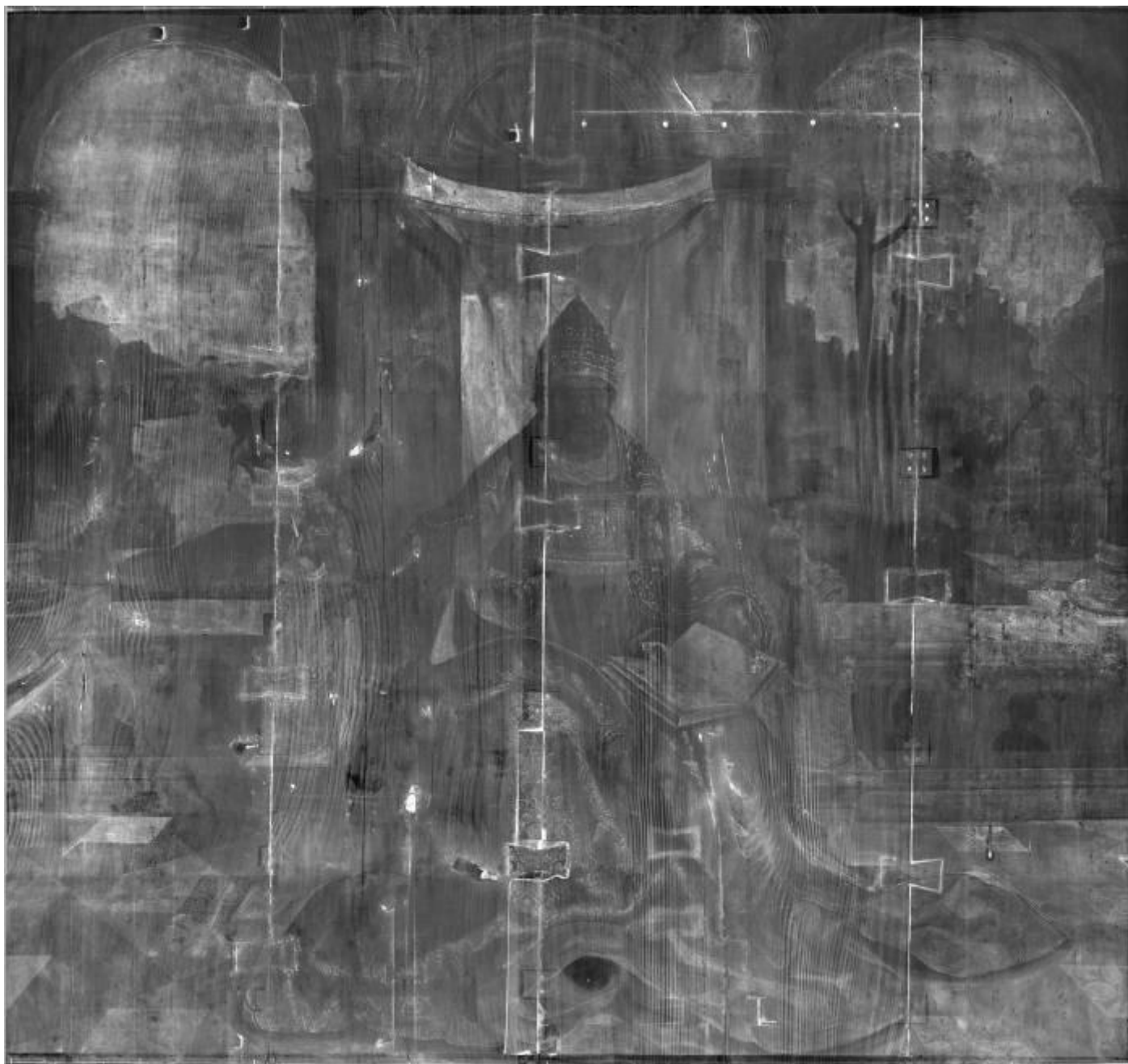


Fig. 20 - Imagem (após montagem digital) da radiografia da pala do *S. Pedro*.
Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

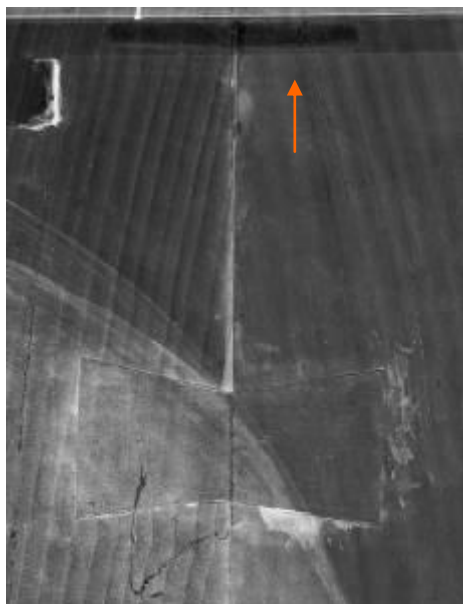


Fig. 21 – Pormenor assinalado, cavilha primitiva junto do rebaixo no topo superior. Corte do painel *S. Pedro*. Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.



Fig. 22 – Pormenor da tábu aumentada primitivamente, pala do *S. Pedro*. Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

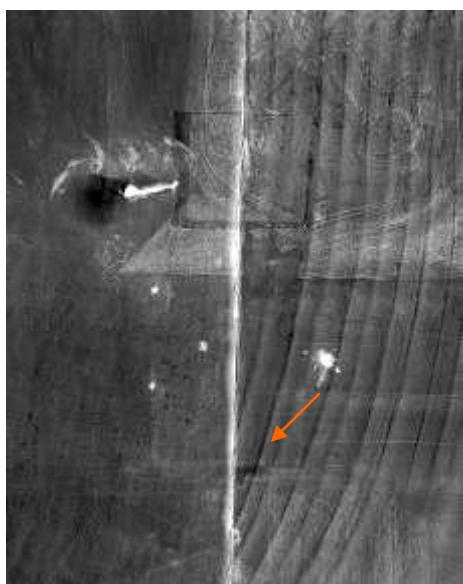


Fig. 23 – Pala do *S. Pedro*, pormenor da junta ensamblada com a combinação de taleira simples e cavilha de madeira (neste exemplo a cavilha encontra-se quebrada, como assinalado). Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente



Fig. 24 – Sistema de ensamblagem constituído por taleiras travadas com quatro cavilhas de “fora a fora”. Pormenor face *S. Pedro*. Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

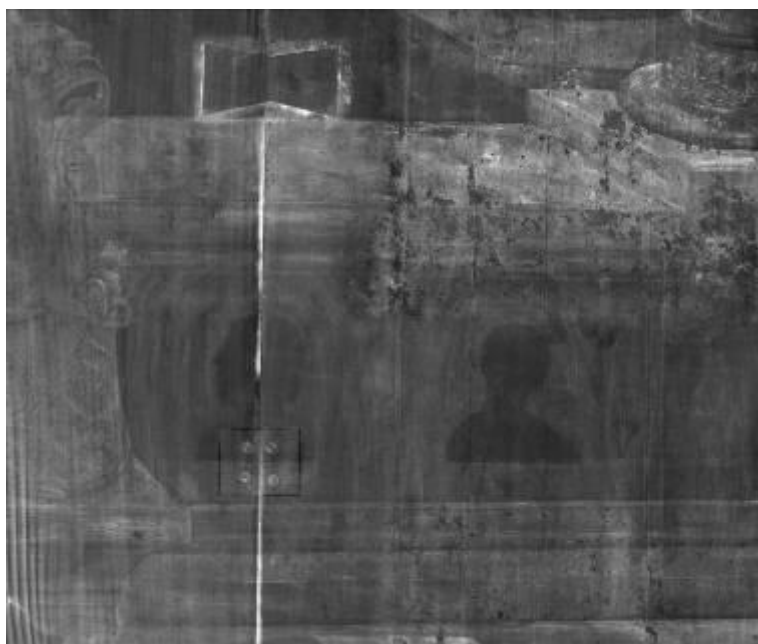


Fig. 25 – Pormenor lambrim, alteração da composição em fase pictórica, *S. Pedro*.
Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

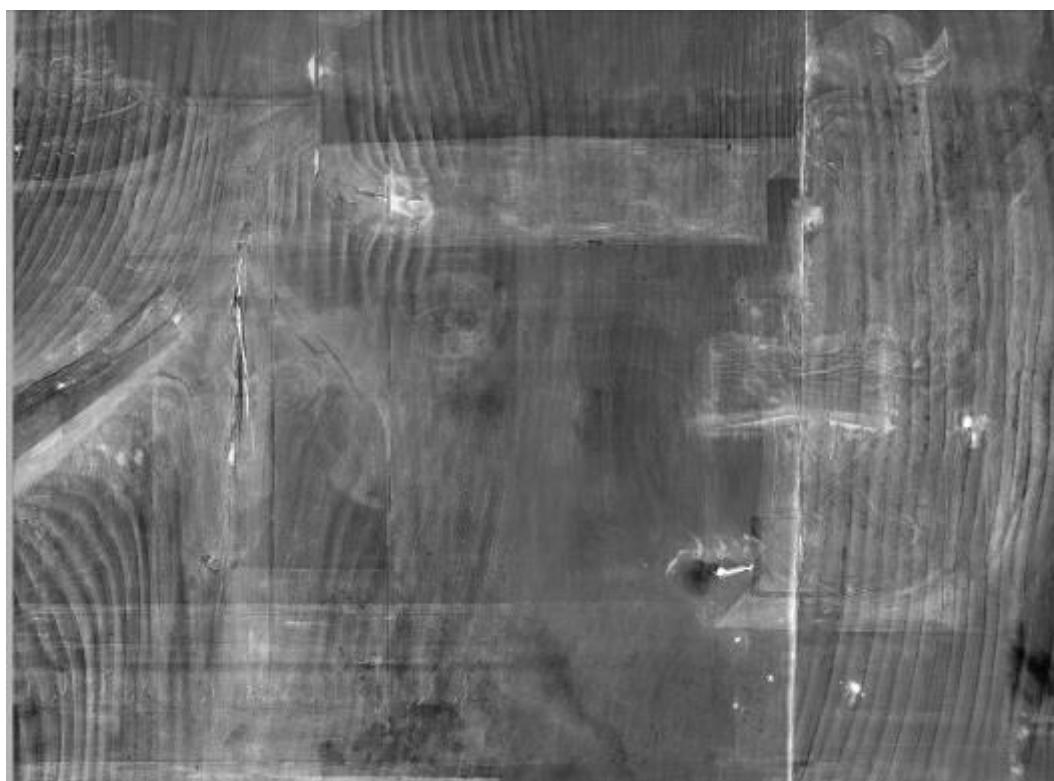


Fig. 26 – Pormenor lambrim, alteração da composição em fase pictórica, *S. Pedro*.
Realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

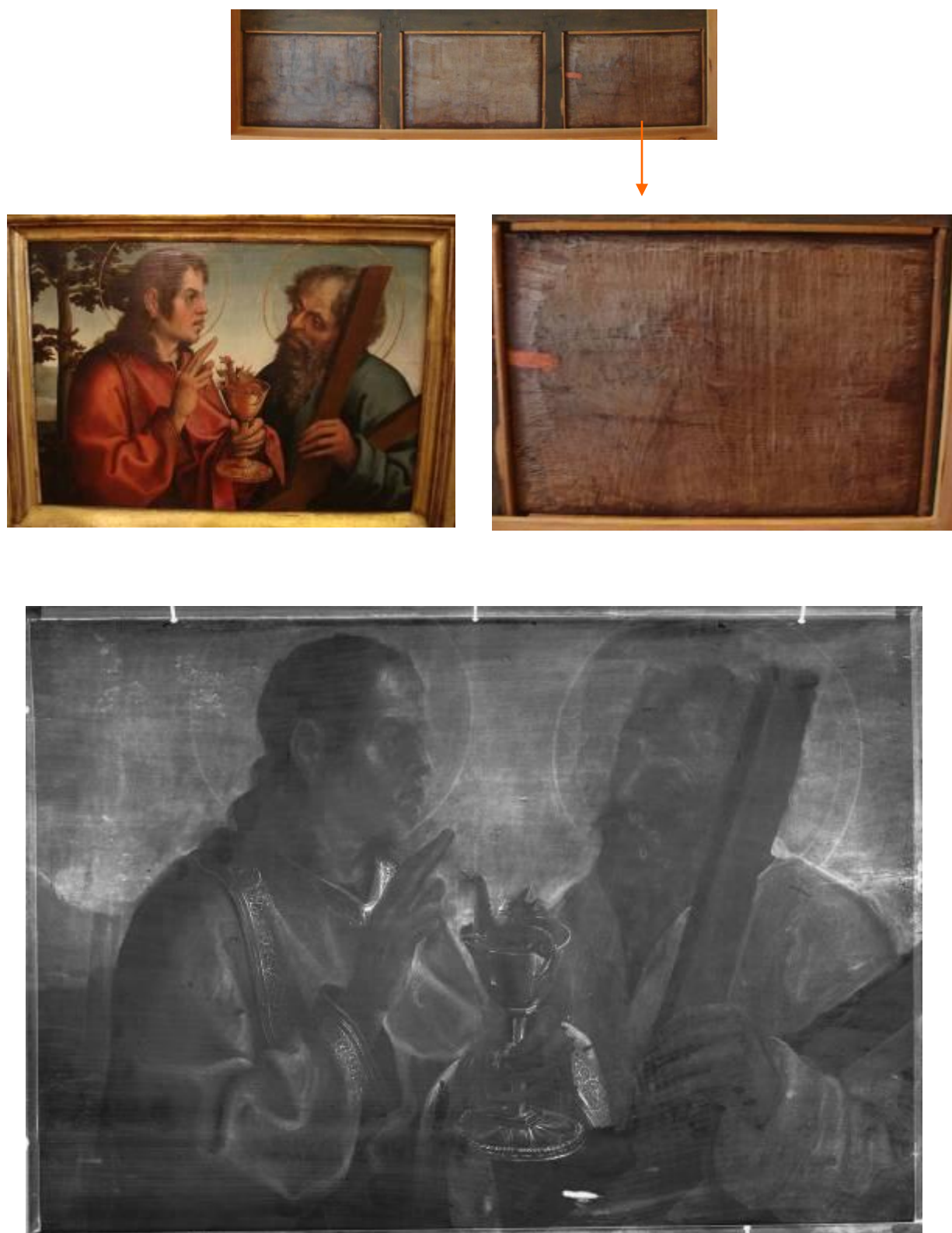


Fig. 27 – Fotografia da camada pictórica; do suporte e radiografia da tábua *S. João Evangelista e Santo André* da predela da pala *S. Pedro* (que outrora pertenceu ao *Baptismo de Cristo*), Museu Grão Vasco; Radiografia realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

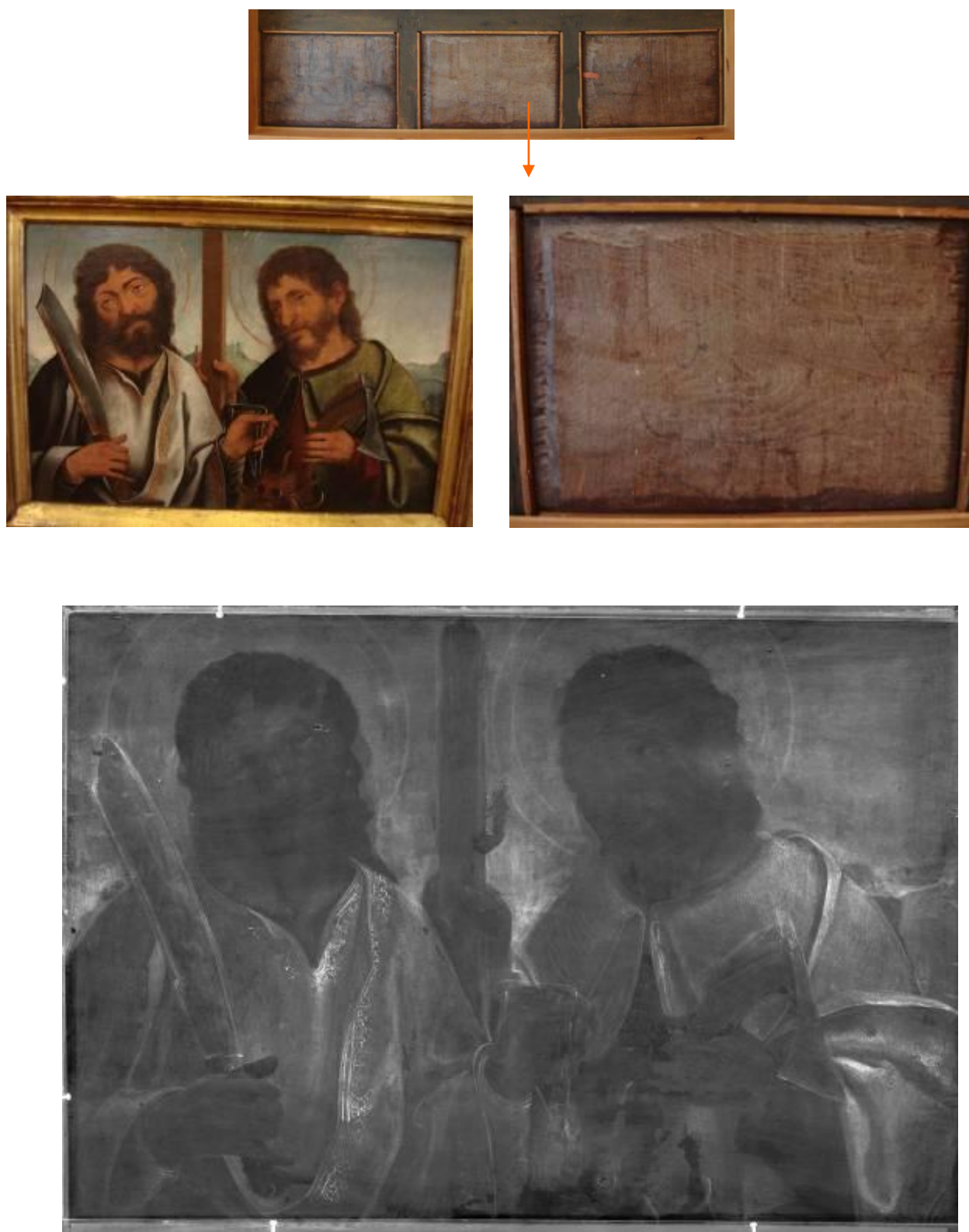


Fig. 28 – Fotografia da camada pictórica; do suporte e radiografia da tábuia *Santo Antão e São Judas Tadeu*. da predela da pala *S. Pedro* (que outrora pertenceu ao *Batismo de Cristo*), Museu Grão Vasco; Radiografia realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.

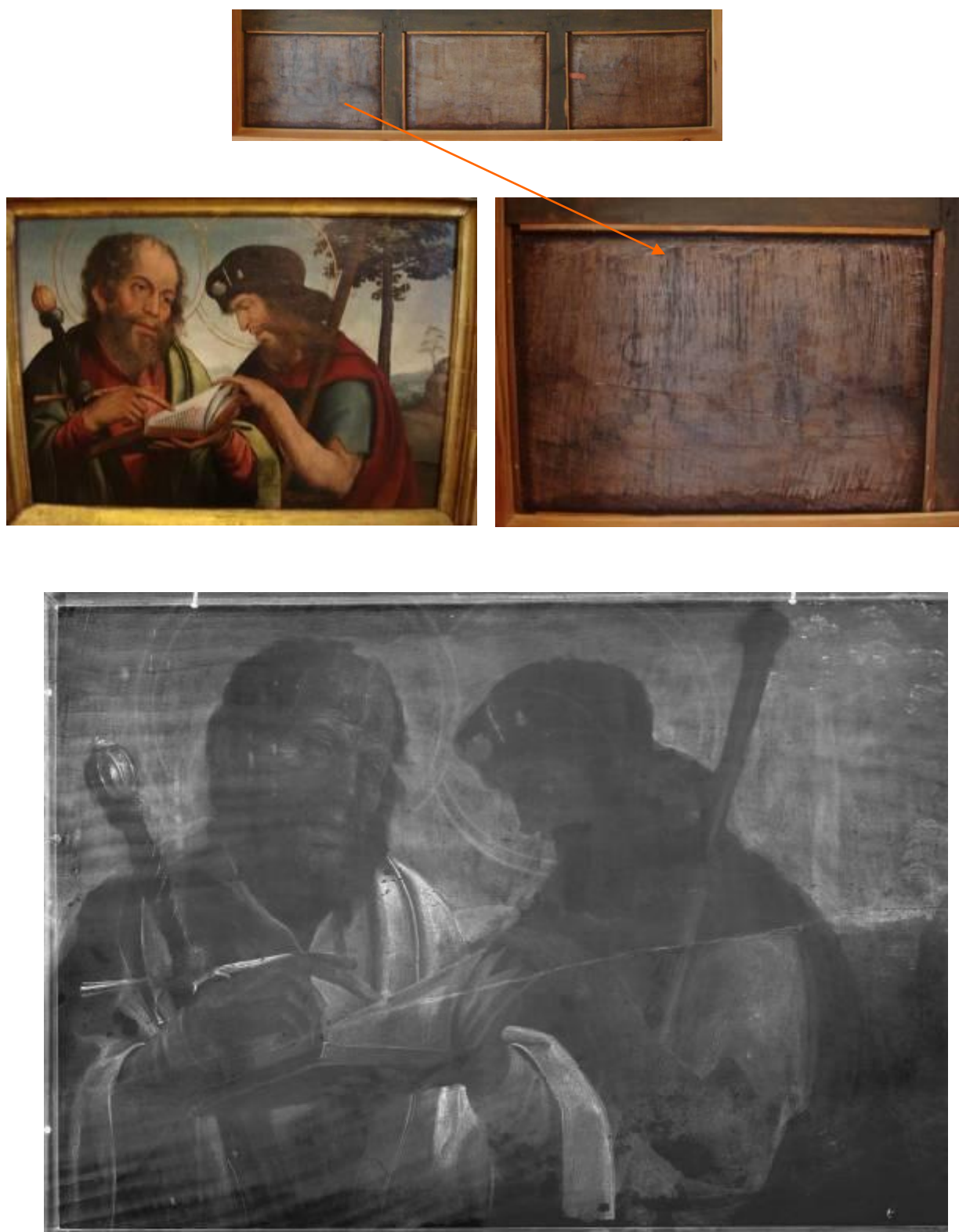


Fig. 29 – Fotografia da camada pictórica; do suporte e radiografia da tábuas *S. Paulo* e *S. Tiago* da predela da pala *S. Pedro* (que outrora pertenceu ao *Baptismo de Cristo*), Museu Grão Vasco; Radiografia realizada por José Pessoa DDF-IMC com a nossa colaboração no âmbito da presente dissertação.



Fig. 30 - Imagem digital da radiografia do painel *S. Francisco* (Tríptico Cook). Equipa técnica: Orientador- António Candeias; Técnicos- Zé Carlos e Sónia Costa; Investigadora - Bárbara Maia.



Fig. 31 - Imagem digital da radiografia do painel da *Lamentação sobre corpo de Cristo*, (Tríptico Cook). Equipa técnica: Orientador- António Candeias; Técnicos- Zé Carlos e Sónia Costa; Investigadora - Bárbara Maia.



Fig. 32 - Imagem digital da radiografia do painel *S. António* (Tríptico Cook). Equipa técnica: Orientador- António Candeias; Técnicos- Zé Carlos e Sónia Costa; Investigadora - Bárbara Maia.



Fig. 33 – Exemplo do nosso método de estudo (como meio de interpretação) através da sobreposição das imagens, fotografia do suporte e radiografia. Pintura *Lamentação sobre corpo de Cristo* do Tríptico Cook de Vasco Fernandes. Destaca-se na imagem central a localização exata do método de reforço da junta, ensablagem com grandes espigões metálicos (pregos de ferro?).

